وزارة الثقافة

الهيئة العامة السورية للكتاب

مدارات الإبداع



الدكتور عفيف البهنسي



مدارات الإبداع



مدارات الإبداع

الدكتور: عفيف البهنسي



الفصل الأول

آخر مدارات الإبداع

١- على عتبة الألفية الثالثة

٢- التحايث بين عقلين

٣- منطقة العمل الكثيف

٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز

٥- ذكاء الآلة والمهارة



١- على عتبة الألفية الثالثة

كانت الحداثة بدعة فكرية جمالية جاءت من موقع محدد هوأوروبا أوالغرب الذي بنى بدعته هذه على أنه القطب الثقافي الوحيد في العالم، والقادر على توجيه بدعته متفرداً إلى جميع مناحي الإبداع، دون أن يكون ثمة جدار حاجز قومي أوعقائدي، يمكن أن يحد أويداور هذه البدعة الطاغية.

ولم يكن سهلاً مواجهة تحدي الحداثة، ذلك أن فهم الآخر الذي تمثل في العقيدة الراسخة من أنه مجرد طاغية سياسي، لم يميّز تماماً ما إذا كانت الحداثة داءً ذاتياً يفتك بحضارة ذلك الآخر الطاغي، أم أنها ألغام موجهة تستطيع أن تفجّر كياناتنا الفكرية والحضارية، بوصفها العائق الأكثر شراسة في مواجهة التحدي الذي وصف مؤخراً على أنه إرهاب، إذ اختلط مفهوم التحدي بالصراع، ومفهوم المقاومة بالجريمة.

أمام التحولات الهائلة التي تمت خلال القرن العشرين في نطاق الفن، كان لا بد من الاعتراف أن صفة الفن لم تعد محددة ثابتة كما كانت عليه قبل ذلك القرن، بل إن هذه الصفة التي كانت تميّز العمل الفني بكونه إبداعاً تشكيلياً ثابتاً متصلاً بعالم ثابت، لا بد أن تتغير بعد أن أصبح العالم، بجغرافيته، وثقافته، واقتصاده، أكثر تحركاً من أي وقت مضى، بل أصبح من الصعب التمييز بين واقع اليوم وواقع الأمس، واقع اليوم الذي انفصل تاريخياً عن ماضيه لكي يدخل غمار التحولات التي لم يعد لها حدود في عوالم الاتصال والسياسة، عالم التراكم المعرفي.

لقد عجز القرن السابق عن لملمة أطراف التحولات التي اعترت الصورة، لكي تؤسس على هذه المحاولة الصعبة، مفهوماً جمالياً قادراً على تأويل تلك الصورة العدمية، وقادراً بالتالي على الإجابة عن سؤال صعب: ما هوالقادم بعد الحداثة؟.

على الرغم من سيطرة القطب الواحد، التي أسست تغييراً كبيراً في جيوفيزيائية العلاقات الدولية، كان علينا اليوم أن نفهم أن هذه السيطرة القطبية الواحدة، ليست قدراً قابلاً للاستمرار، وأن ثمة ما هوقادر على تفتيتها وشطرها عن طريق إعادة النظر في فهم العلاقة بين الذات القومية وبين الذات الأخرى، فهما لا يقوم على أساس القوة التي ليست لها حدود، بعد أن امتلكت زمام سلاح الدمار الشامل القادر على القضاء على الكوكب الذي نعيش فوقه نحن والآخر.بل يقوم على أساس القيم الإنسانية التي تستطيع أن تحد مفاعيل القوة، بما تملكه من إرادة وانتماء وطموح، تماماً كما تم في دول الشرق الأقصى التي أصبحت مثالاً يحتذى، في تعبئة الثروة المعرفية القومية، والتعامل بها بواسطة مستحدثات العقل الالكتروني.

٢- التحايث بين عقلين

ثمة سؤال آخر،هل أصبحنا قادرين على التخلي عن العقل الإنساني المحدود، لكي نستسلم إلى ذلك العقل الذي يحتوي ذكاءً يتجاوز ذكاء البشر جميعاً متضامنين، ونقتصر على ممارسة لعبة شاطرة تقوم مقام الخيال، وتعتمد على الصدفة والتجربة، أوعلى المهارة في تحريك المفاتيح دون الاعتماد على أية نوطة أودليل مسبق.؟

هل علينا أن نهجر محترفات التصوير نهائياً، لكي نلتجئ إلى ركن مظلم يسيطر عليه جهاز يتمتع بذكاء اصطناعي خارق، قادر على تحقيق إبداعات لا حدود لها، لمجرد أننا نتمتع بمهارة عالية وخبرة متفوقة في تحريك صور تلك الشاشة لخلق عمل فني غير متوقع يسيطر عليه «الروبوت» وليس العقل الإنساني الفردي، يسيطر عليه المحوّل الرقمي ديجيتال ، يحاول استغلال الإشارات المجردة عن طريق تجزئتها سعياً وراء تحويل الصورة إلى نقطة ضوئية ذات درجات متعددة من اللون ، ينتج عنها منظومة من الخلايا الضوئية التي تعبر عن صورة لم يمسسها قلم ولم تفترش بعد لوحة أوجداراً.

٣- منطقة العمل الكثيف

انتقلت الصورة التشكيلية إلى منطقة العمل الكثيف، وكان سبب هذا الانتقال تكاثف المعرفة الإنسانية لتنفيذ عمل فني جدير بهذه المعرفة المكثفة. ،

وإلى جانب هذه الكثافة المعلوماتية الجماعية، كان ثمة كثافة مخيالية فردية، لم تعد محدودة بالاتجاه الميتافيزيقي أوالسريالي أوالتجريدي، بل وصلت إلى حدود ما بعد المستقبل، إلى ما بعد المتوقع والثابت فيزيائياً. تم ذلك في العالم من خلال التعامل مع معجزات الكمبيوتر، ولا بد أنه يسير وئيداً في مجال الصورة أيضاً والتي أصبحت أداة طيعة بين يدي هذا الكمبيوتر.

لقد انتهى عصر« الشيء بذاته» واستطاع جهازالكمبيوتر في مجال الصورة، أن يخلق أشياءً متطرفة، ولم يعد بإمكان الفن التقليدي في أبعد متاهاته التجريدية أن يجاري هذا الجهاز في ابتكار أشياء جمالية ترفض أن تكون موضوعاً يحتذى من المصور أوالنحات أوالمعمار، لأنها كانت بذاتها أشياء وموضوعات بوقت معاً، مؤلفة من شبكة بالغة التعقيد من الخطوط والألوان والحجوم. وأصبح السؤال هل انتهى عهد جميع أشكال وأنماط الفن قبل الألفية الثالثة؟، وهل انتهت جميع الوسائل السابقة؟، القلم والريشة واللون، ونحن نمارس لعبة الغرافيك في ذلك الجهاز الساحر، الذي يستوعب ملايين الألوان بدرجاتها وشياتها وكثافتها وشفافيتها ، وبخميلتها العاكسة أوالجافة.

٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز

لعل فكرة المكان أوالبعد الجغرافي، والتي كانت عاملاً لتفكيك الوحدة الجمالية للصورة، لعلها تصبح، في نطاق فاعلية المعلوماتية الجديد، عامل توضيح لمبادئ علم جمال جديد يقوم على التنوع والخصوصية، وهي الخصائص الأساسية لمفهوم الإبداع. ولكن يبقى دور المعلوماتية في هذا العصر ملتبساً، ذلك أن الأجهزة التي تمتلكها مازالت تقودها إدارات بعيدة عن الثقافة، قريبة من الإعلام والتوجيه السياسي، ووسيلة لغسل العقول والقضاء على الذاتيات.

السلطة التي تحتكر وسائل المعلوماتية، تتجه إلى السوق الأبعد عن الثقافة، لأنها مرصودة أصلاً، إمّا لغايات إعلامية تجارية نفعية، أولأهداف سياسية توجيهية. ويبقى أمر تحرير هذه القدرة المعلوماتية الخارقة من النوازع والأهداف التجارية والسياسية، واستغلالها في نصيب أوفى لأغراض ثقافية وفنية، السبيل الصحيح لإعطاء الصورة حقها البديعي والإبداعي الكامل في حقول المعلوماتية المختلفة، ومن حقها أن تكون تراكماً ثقافياً قادراً على مجاراة التحولات الشاقولية والانفجارية، التي شهدها العالم خلال قرن كامل على الأقل.وحقها أن تكون من ضمن تركيبة العصر التقني والمعلوماتي المتطور بلا حدود، وبذلك تصبح الصورة أكثر قرباً من الواقع، ولكنه واقع متغير بشكل انفجاري.

المتحف الافتراضي الذي تمثله اليوم وسائل المعلوماتية، جعل الصورة تحتل المكانة الأولى، ليس بوصفها ناقلة للفكرة أوالموضوع فقط، وهذا من شأن الصورة الإعلامية، بل بوصفها ناقلة للهويات الثقافية وللجماليات المختلفة، وبمعنى آخر فإن العولمة الصورية تبدوأكثر قرباً من مفهوم العالمية، لبعدها عن أن تكون مجرد سلعة، ولأنها آية فنية مرغوب بها رغم تعقدها. وتبقى الصورة بوصفها لغة عالمية قادرة على تجاوز جميع أفخاخ العولمة الاقتصادية والسياسية، وقادرة بالتالي على تجاوز الصراع الإيديولوجي، بجعلها الحوار الجمالي هدف الصورة دائماً

كانت أوروبا مصدر صناعة تحولات الصورة خلال قرون طويلة، ولم تعترف صراحة بمصادر أخرى في الشرق العربي أوفي أقصى الشرق أوأقصى الغرب، إلا بكونها مصادر تاريخية لم يبقَ منها إلا الأثر الميت الحي.

واستقر في ذهن قادة المعارض السنوية والبيناليات أن الصورة الشاهدة على عصرها، هي الصورة المرتبطة بعصر أوروبا فقط. ولكن في نطاق المعلوماتية العامة لم يعد مكان واحد محدد يمكن أن يكون مصدراً قطبياً لتحولات الفن. صحيح أن مركزية الإعلام الذي احتكر المعلوماتية مازالت جاثمة في لندن أونيويورك، قادرة على غسل العقول وتشويه المثل، ولكن في مناخ تعدد مصادر صناعة التحولات، فإن المحيط سوف يتفوق على المركز، أوعلى الأقل سوف يحد من سطوته واحتكاره وقطبيته، وسيحقق معرفة جمالية بينية تستمد جذورها من هويات حضارية متنوعة لا بد من الاعتراف بخصوصيتها

٥- ذكاء الآلة والمهارة:

أخيراً وليس آخراً ، أعلن عالم التقنيات عن ظهور أجيال من الآلات المفكرة، هذه الكيانات التي حلت محل البشر يتجاوز ذكاؤها ذكاء الآلهة الأسطورية، قادرة على التعلم والاكتساب المعرفي، والمشاركة والاستدلال والوصول أيضاً إلى الوجدانيات والمشاعر، وعلى استخلاص الملامح المميزة دون عون أوتدخل.

كان من الممكن أن نشكك نحن في نهايات القرن الماضي، بجميع التطورات التي ستمارسها المعلوماتية، ولكننا ونحن نقف على عتبة الألفية الثالثة، نجد أنفسنا على العكس أمام تحول خطير جداً في جميع آليات الحياة التي نعيشها، وفي جميع وسائل هذه الآليات. وستحمل الصورة العبء الأخير من هذا التعبير الحاد، بعد تغيير هائل في نظم الفن التشكيلي،وأصبح من يملك المهارة والكفاءة المعرفية لاستعمال ذلك الجهاز، بقصد تنفيذ صورة ما، هوالفنان المبدع الذي يعترف به القرن الجديد، والقادر على استدراج جميع طاقات هذا الجهاز، والتي لم تحدد بعد أبعادها وحجمها التشكيلي.

نجا مهداوي (تونس)

الفصل الثاني

أواصر الفنون

١- علم الجمال المقارن

٢- الصورة موسيقا

٣- العمارة الموسيقية والحدس

٤- بين الإبداع والعلم

٥- الألوان الشفافة نشيد النور

٦- الحركة والزمان في العمارة



١- علم الجمال المقارن

أصبح الحديث عن الإبداع يتجه إلى جميع الفنون، سواء كانت فنوناً تشكيلية أوموسيقية أومعمارية، وأصبح موضوع علم الجمال الفنون جميعاً دونما تفريق في بنيتها. ولا يخفف من هذه القاعدة اتجاه بعض المفكرين للحديث عن علم الجمال من خلال الصورة وحدها، أومن خلال الخط كما فعل أبوحيان التوحيدي، أومن خلال العمارة كما تصورها فيتروفيوس.

ولعل علم الجمال المقارن الذي اقترحه سورريوE. Souriau في كتابه تقابل الفنون، كان لتوحيد البحث في الجمال الفني، وللتأكيد على الأواصر الجمالية في كل فن من الفنون.

ومن البديهي أن يتناول هذا العلم بعض المصطلحات النقدية في الأدب العربي، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز في علم البيان، تساعده في تحليل جمالية باقي الفنون، بيد أن مصطلحات الموسيقا تبقى أكثر التصاقاً ببنية الفنون جميعها، وكثيراً ما استعار نقاد الفن والعمارة هذه المصطلحات في تحليل العمل الفني أوالبناء المعماري، كالهارموني (التناغم) والكونتراست (التضاد) وغيرها. ومازال السلم الموسيقي المؤلف من سبع درجات موضوع مقارنة مع الألوان الطيفية السبعة في فن التصوير. بل مازال الإيقاع بوصفه عمود اللحن الموسيقي أساساً في تحليل فن العمارة.

من المسلم به أن أوجه الخلاف بين أشكال الفنون تكاد تكون نوعية، وتكون أحياناً أساسية إذا وقفنا عند حدود المادة التي تؤسس العمل الفني، والتقنية المتبعة في تنفيذها.

بيد أن أوجه التقارب وقوة الأواصر التي نبحث عنها بين بناء جامع أوكاتدرائية وبين قطعة موسيقية، إعتماداً على مقام معين أوجملة موسيقية معينة،تؤكد ما يهدف إليه علم الجمال المقارن، بوصفه فلسفة نقدية موضوعها الإبداع الفني والتذوق ، ولا يهتم هذا العلم بالمادة والتقنية لكونها خاضعة للأشياء الثابتة بذاتها. بل يهتم بدراسة الأثر الفني بوصفه خلقاً وإبداعاً، سواء أكان لحناً أوصورة أوعمارة أونحتاً.

ونحن في دراستنا لأواصر الفنون لا يهمنا الحديث عن محاكاة الأعمال المختلفة أوترجمتها، كأن يقتبس المصور من قصائد الشعر كما فعل دولاكروا E. De lacroix. أوأن يقوم موسيقي بتلحين قصائد نزار قباني، أوأن يقوم المعمار والنحات الفرنسي رود F.Rude بتشكيل مشهد على واجهة قوس النصر في باريس، يمثل فريق المارسيلييز وقد سبقه الموسيقي شومان بتقديم هذا اللحن الثوري. فهذه أعمال اقتباسية تخرج عن موضوع دراستنا.

إن علم الجمال المقارن الذي نوافق عليه هوعلم الفنون الإبداعية جميعها، فهويتحدث عن عناصر الجمال الفني في الموسيقا أولاً، ثم في العمارة والصورة والمنحوتات، مع الاعتراف بأن كلاً من هذه الفروع الفنية يشكل عالماً جمالياً بذاته، له أبعاده في المكان والزمان، وفي المادة والروح، وفي الحقيقة والخيال، ولكنها تتجه كلها إلى إنتاج أثر فني إبداعي ضالته إنشاء فن جميل يحقق إمتاع الذائقة، والسموبالروح الإنسانية.

لا شك أن علم الجمال المقارن المقترح يتناول تأكيد العلاقة بين ألوان الطيف والهارموني، وأن الألوان تشارك الأصوات الموسيقية في استجابتها لتواتر اهتزازي فيزيائي. ورأى أحد العلماء إمكان تطبيق العلاقات الرياضية الخاصة بالتوافق الصوتي تطبيقاً مباشراً على الألوان. وهذا ما طبقه المصور السويسري بول كلي P. Klee في بعض أعماله ، وقد أطلق عليها مصطلحات موسيقية.

وكان نيوتن أول من قدم أبحاثاً موضوعها علاقة ألوان الطيف الشمسي بالمدرج الموسيقي، حتى أكد الأمر عالم آخر اسمه درويبش ١٨٥٢ وأثبت تطابقاً كامناً بين ألوان الطيف والمدرج الموسيقي. وقد وصل الأمر عند الانطباعيين إلى الاعتقاد الجازم بهذه العلاقة.

امتد هذا الاعتقاد إلى عمارة ما بعد الحداثة التي ظهرت منذ نهاية القرن العشرين والتي اعتمدت في تصميمها المعماري على الألوان الطيفية المعبرة عن ألحان وإيقاعات موسيقية استقرت في الوجود الباطني لهذه العمارة. وفي فلوريدا نرى مثالاً في عمارة والت ديزني دولفين للمعمار ميشيل غرافيس M. Graves.

لقد تبين للناقد جنكز Jenkes في عمارة بعد الحداثة أن العمليات الإنشائية لا تقوم فقط على الهندسة العقلانية الرياضية ، بل تقوم على علاقات موسيقية منها التعارض، والتوسط والإيقاع. وعلى علاقات لونية منسجمة مع العلامات الموسيقية لتكوين واقع فني أكثر روحانية وزمانية.يتحرك الواقع المادي المكاني الثابت، للوصول إلى أثر يتمتع بالجمال والروعة والدقة والطرب أيضاً. والعمل الفني كالعمارة المعاصرة والموسيقا الحديثة لا يسد حاجة وظيفية وحسب، بل يسعى لتحقيق عمل فني، والفن الموسيقي هوكل الفنون كما ذكرنا.

في عصر الحداثة، لم يعد فن العمارة باحثاً عن السمووالجلال كما في العمارة الكلاسية التي اعتمدت على المبادئ الرياضية في تحديد التوازن والتناظر والترداد، بل أصبح هذا الفن يدخل في ضمير المنشأة إذا جاز التعبير، هذا الضمير الموسيقي الذي يرفع العمارة من الثبات إلى الحركة ، ومن المكان إلى الزمان، ومن المادة إلى الروح.

٢- الصورة موسيقا:

طموح آخر ابتدأ المصور بتحقيقه في القرن الماضي، هوإدخال الحركة على الصورة أوعلى المنحوتة الملونة أوغير الملونة. لقد كانت هذه المحاولات تعبيراً عن فك عقدة الفنان التشكيلي، التي جعلته خلال تاريخ الفن كله، أسير السكون والجمود، حتى ولواحتال على البعد الثالث بالمنظور الخطي أوالهوائي منذ عصر النهضة.

ولقد باشر التعبير عن الحركية جماعة الانطباعية المحدثة في بداية القرن الماضي، وبدت أكثر وضوحاً مع موندريان Mondrian وكوبكا Kupka ودولوناي Delonay ومدرسة الباوهاوس Bauhous. ثم تجلى بقوة وبجرأة عند جماعة الأوب آرت Art Optical أي الفن البصري وعلى رأسهم فاساريللي Vasarelly.

كما ظهر الفن السيبرماتي Cybermatique في أعمال المصور شوفر Schoffer والنحات كالدر Kalder.

ولكن طموح الفنان، كان منازعة الموسيقا خصائصها الصوتية والحركية، طالما أنها تعتمد على مدرجات صوتية واحدة تحاكي المدرجات اللونية الطبيعية كما يقول بول كلي.

كان دمج الصورة بالموسيقا هاجساً افتراضياً فهل يصبح مآلاً تشكيلياً مع بداية هذه الألفية؟!.

لقد تبين لعلماء النفس أن ثمة إدراكاً مزدوجاً يمارسه الإنسان منذ طفولته الأولى،تتحول فيه الصورة إلى لحن،أويتحول اللحن إلى صورة..وأن ثمة خطاباً مباشراً تعرضه الصورة على العين،بدءاً من التأثير العقلي إلى التأثير الخيالي.وتتحول الصورة من مجموعة أشكال إلى مجموعة معان،ومنها إلى مجموعة إيقاعات وأنغام.

كما تبيّن أن ما يعيق هذا التحول،هوالأفكار الثابتة التي فرضتها الثقافة التقليدية، من أن الصورة تعبر عن أشياء،وأشياء فقط،مهما كانت خلفيتها فكرية أوخطابية أوتقريرية. ولكن الصورة إذ تعبرعن معانٍ،فإن تجلي هذه المعاني يمكن أن يتم عن طريق الصوت أوعن طريق التشكيل.

مرة أخرى يصبح صندوق الدنيا، أي الكمبيوتر أكثر قدرة على دمج الصوت بالصورة،وأكثر قدرة على إعادة الصورة إلى ماهيتها،من حيث هي لغة مجردة،ترفض أن تكون حكاية،أوخطاباً،أوفلسفة.ترفض أن تكون صورة ناسخة،صماء،بكماء مكبلة بقيود الشكل الذي سيطر على إدراكاتنا وذكرياتنا.

٣- العمارة الموسيقية والحدس

عندما نستعير مقولة سوريو«إن العمل الفني هومجموعة خصائص حسية متضافرة وبناءه يمكن إرجاعها إلى منظومة متدرجة كالسلم الموسيقي» ، يدفعنا هذا القول إلى زيارة بناء الجامع المدرسة للسلطان حسن في القاهرة ، لكي ندهش بتنسيق عناصر البناء والزخارف وببنائه الشامخ

وأفنائه الرحبة. وتغمرنا أمام هذا البناء مشاعر الإجلال والهيبة، وأحاسيس تذوقية لا تختلف عن أحاسيسنا في سماع الأناشيد الدينية أوالتجويد القرآني، فإذا كان هذا البناء كياناً مشخصاً يحمل قيماً جمالية تشكيلية ومعمارية، فإنه أيضاً يخفي قيماً موسيقية روحانية لا نستطيع قراءتها بحسّنا، بل بحدسنا وبمشاعرنا الوجدانية. ويبقى ثمة بناء مادي مشخص تدركه الحواس، ويبقى ثمة بناء روحاني موسيقي ندركه بالحدس.

وهذا ما دعا إليه برغسون H. Bregson من أن التعامل مع الفن بجميع أطيافه، لا يتم عن طريق الحس المقابل للمادة الساكنة، بل عن طريق الحدس Intuition المقابل للألحان الزمانية المتحركة المنسابة بإيقاعات موسيقية.

يتجلى العمل الفني في وجودين، وجود ظاهري يحدد فصائله ونوعه، ووجود باطني يحدد صفته بكونه فناً.

وفي دراساتنا النقدية لفن العمارة، نقف أولاً أمام الوجود الظاهري المادي لمنشأة ما، ولتكن تاج محل في أكرا. بحثاً عن عناصر الجمال الشكلية . ولكن إذا تبنينا قواعد علم الجمال المقارن، فإننا نتحرى في هذه المنشأة ما وراء الوجود الظاهري، أي الوجود الباطني الروحاني ، لنصل إلى عالم الموسيقا الزماني، عندها سنستعير جميع مصطلحات الموسيقا لكي نصل في دراستنا النقدية إلى تحديد جميع العلاقات التي تؤسس عضوياً منظومة الفن. ومن هذه العلاقات الإيقاع،والجرس، والتناغم التي يمارسها الموسيقي والمعمار معاً على تباين العمل الفني، ولكن بنشاط متماثل في ظروف متنوعة ولكنها متوازية.

يبدوالتسلسل والتماثل واضحاً في مقطوعات موسيقية تقوم على التسلسل، وكما في مقطوعة أرابيسك Arabesques لشومان Shouman، فإن انسياب ألحانها، وتتابع إيقاعاتها وتلون نغماتها كل هذا ينقلها إلى الوجود الباطني لكاتدرائية نوتردام في باريس، حيث نقرأ وقائع موسيقية تثير في مخيالنا وعواطفنا عالماً مماثلاً لموسيقا شومان تلك.

وقد يكون القول السائر أن جميع الفنون موسيقا صحيحاً ، وقد يكون معيار نجاح العمل المعماري قابلاً أن ينطوي في وجوده الباطني على عناصر الموسيقا وقواعدها، على أن هذا القول ليس شاملاً جميع المنشآت المعمارية، وبخاصة تلك التي اعتمدت الرياضيات وحدها في تصميمها، كما تم في العمارة الكلاسية المحدثة في فرنسا، والتي قاد اتجاهها الرياضي والعالم والمعمار كاترميد دوكانسي Q. de Qancy، كرد فعل لتيار العمارة الواسع في عصر الباروك، والذي امتد قرنين من ١٧ و١٨ في أوروبا، مؤكداً على الوجود الغنائي الباطني في جميع الآثار التي مازالت باقية ، وعلى رأسها بناء جامعة الصوربون للمعمار لومرسيه Le Mercier ، وبناء قصر فرساي للمعمار لوفو Le Veu.

ويجب أن لا ننسى قصور الحمراء في غرناطة وقد تجلت الموسيقا في عمارتها الداخلية بألحان الرقش، وإيقاعات الأعمدة والأقواس، وطنين نوافير المياه الماسية.

وعند دراسة هذه القصور لا بد أن نعتمد مصطلحات علم الموسيقا، فنرى في تعاقب العناصر المعمارية ألحاناً (ميلودي)، كما نرى في تآلف عناصر البناء عمارة وزخرفة تناغماً (هارموني)، وفي تعاقب الأعمدة إيقاعاً (ريتم). وتبقى قصور الحمراء سمفونية عربية تنشد ألحان الرخاء المعماري الإسلامي في الأندلس.

هكذا تبدولنا مقولة الإبداع والجميل لا تعني فقط الوجود الظاهري للمنشأة المعمارية، بل لا بد من التفاعل مع الوجود الباطني لتعزيز الصفة الفنية لهذه المنشأة، بصرف النظر عن الوظيفة التي تقوم بها.

٤- بين الإبداع والعلم

في جزيرة ساموس الإغريقية وفي القرن السادس قبل الميلاد، كان الفيلسوف فيثاغورس قد أثبت علاقة بين التناغم الموسيقي والرياضيات، واكتشف أن النغمات المتآلفة الناجمة عن اهتزاز الوتر، تقابل قسمة الوتر بأعداد صحيحة، وأن ثمة توافقاً وتناغماً بين الطبيعة والعدد. وبعد أن انتقل فيثاغورس إلى الطبيعة حيث اكتشف فيها تكويناً عددياً بسيطاً ، انتقل إلى العمارة ومثالها الحدائق المعلقة البابلية، والأهرامات المصرية القديمة حيث استعمل المعماريون العلامات العددية.

ولقد نقل فيثاغورس المعرفة الجمالية من عالم التجربة إلى عالم البرهان، ونحن نعرف عنه نظرية في علم المثلثات واكتشافه العلاقة بين أضلاع المثلث الثلاثة، ولقد تابع تلميذه إقليدس اكتشافاته الهندسية، ولعل هذه النظريات العددية انتقلت إلى العمارة الإسلامية، إذ يبدوالمقياس الفيثاغورسي واضحاً في قصور الحمراء وفي قبة الصخرة.

كما يبدوالمستوى الإقليدي في الحيّز ذوالبعدين ، حيث بدا الفنان المعمار عالماً بالرياضيات وعاشقاً للموسيقا وبخاصة موسيقا السماح والموشحات التي يتمثل إيقاعها في بلاط الحمام في غرناطة ذي التصاميم والوحدات المتكررة القاتمة والفاتحة ، بنفس الشكل المتحرك من وضع إلى آخر مقابله، وحول ذات نقطة الانتقال. وتنتقل الحركة الدورانية صادحة بإيقاع منغم ومتحرك، في سياق لحن تملأ أصواته القاعة، متآلفة مع أصوات النوافير والمساقط.

وفي كتابه ارتقاء الإنسان يتحدث برونسكي Brunski عن هذه المثلثات التي تبدووكأن الريح عصفت بها ، فبألوانها الأربعة تظهر نوعاً بسيطاً من التماثل في اتجاهين. إذ بوسعك أن تنقل الطراز أفقياً أوعمودياً، إلى أوضاع متطابقة جديدة تبدوفي حركيه عدم استقامة أضلاع المثلثات كما لوعصفت بها الريح.

من خلال هذا المشهد نتصور إلى أي مدى كان هذا الموقع مناخاً ملائماً لجوقة موسيقية كان عبد الله بن الأحمر يرقبها فوق شرفة عالية ، كيما يتابع حركات الراقصين والراقصات.

لقد شاء المعمار أن يجعل العمارة الداخلية في قصر الحمراء بيئة موسيقية،ومازال السياح والزائرون اليوم يتمتعون بموسيقا العمارة الأندلسية التي عبرت عن أيام الفرح، كما عبرت عن أيام السقوط والألم.

٥- الألوان الشفافة نشيد النور:

كان نيوتن قد تحدث منذ العام ١٦٦٦ عن تداخل الألوان. ونستطيع استعادة أفكاره لتفسير دور الشمسيات أوالقمريات التي تزين العمارة في اليمن أوفي الحجاز، وكما في الجامع الأموي والبيوت الدمشقية القديمة.

لقد بدت هذه النوافذ التي تشف عن ضوء النهار والشمس قصائد شعرية، تضيف إلى القبة والجدران الجامدة انعكاسات باللون الأخضر والأزرق والأحمر، ضمن إطارات جصية مختلفة الأشكال، هكذا يصبح الزجاج المعشق كما يسمى، إشارة هامة لألحان مشعة تسقط أحياناً على صفحات بلاطات القيشاني التي تغطي واجهات المساجد في أصفهان.

ويقول غارودي Garodi .R «إن انعكاس الشمس على لوحات القيشاني ذات اللون اللازوردي في مساجد أصفهان يؤدي إلى تغيير ألوانها في كل ساعة من ساعات النهار كأنها موسيقا نشيد النور».

٦- الحركة والزمان في العمارة:

تبدوالحركة في عناصر العمارة وزخارفها حيوية ببعدها الزمني كما هوالحال في الموسيقا، مما يجعل هذه العناصر أكثر حيوية وأنها ليست مجرد جماد. وتبقى حركة التعبير صفة مهمة وأساسية للفنون جميعها.

وأصل الحركة الإيقاع الصوتي الذي يبدوفي العمارة فراغات بين الأعمدة والقناطر ، والذي نسميه سكوناً أوفراغاً، بل هوسعي مقصود تفرضه موسيقا العمارة التي نادراً ما تحدثنا عنها ونحن مكبلون بمواصفات علم الجمال التقليدي الذي يفصل بين أنماط الفنون بحواجز قاسية.

وهذا الإيقاع الموزع في جميع أطراف العمارة الإسلامية،نسمعه موقعاً على آلات حجرية تنوب عن الآلات الموسيقية، الطبل والدف والمزمار والأناشيد الدينية.

وثمة نشوة طربية نعيشها ونحن نتمتع بتناغم مجموعات من الإيقاعات التي تشكل حركة موسيقية تصدح من الفتحات والأعمدة والأقواس ، مما نراه واضحاً في صحن الجامع الأموي

الكبير في دمشق، حيث تتوزع الإيقاعات المكونة من هذه العناصر البنائية أوالفراغية، مما يشكل سمفونية معمارية لا بد أن نترك للشعراء الحق في نظمها أنشودة صوفية.

ومثال هذه الانسيابية في الإيقاع نراه في مساجد استنبول التي أنشأها المعمار سنان وغيره كالمعمار داود آغا الذي صمم المسجد الأزرق الأحمدية، حيث تبدوالقباب وأنصافها متتابعة بشكل انسيابي غاية في الإبداع تحاكي الانسيابية الموسيقية التي تتجلى بانسحاب الأنغام حسب المقامات والتواشيح، وحسب التجويد القرآني الموسيقي.

يستدعى هذا المشهد المعماري تلقائياً العودة إلى موسيقا التقاسيم التمهيدية لعزف القطع الموسيقية المطولة مما يؤكد الأواصر بين بنية العمارة وقواعد الموسيقا.

لقد تبين بجلاء أن المعمار الإسلامي حاول دائماً تحويل المنشأة المعمارية إلى مناطق موزعة بإيقاعات انسيابية ، ضمن نظامية معمارية موسيقية تحقق وحدة التعبير. وقد تحدث عنها عبد القادر الجرجاني في نظرية (النظم) أوالتعليق. ومع أنه توسع في بحث علاقة اللفظ بالمعنى، إلا أنه تحدث أيضاً عن الترادف والتماثل في مختلف أنواع الفنون (الصناعات). وما الفصاحة والبلاغة إلا ضرب من ضروب الموسيقا. تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة بوصفها أم جميع الفنون ، وتتكامل فيها الحركة المرئية بالحركة السمعية ، أي اللون بالصوت.

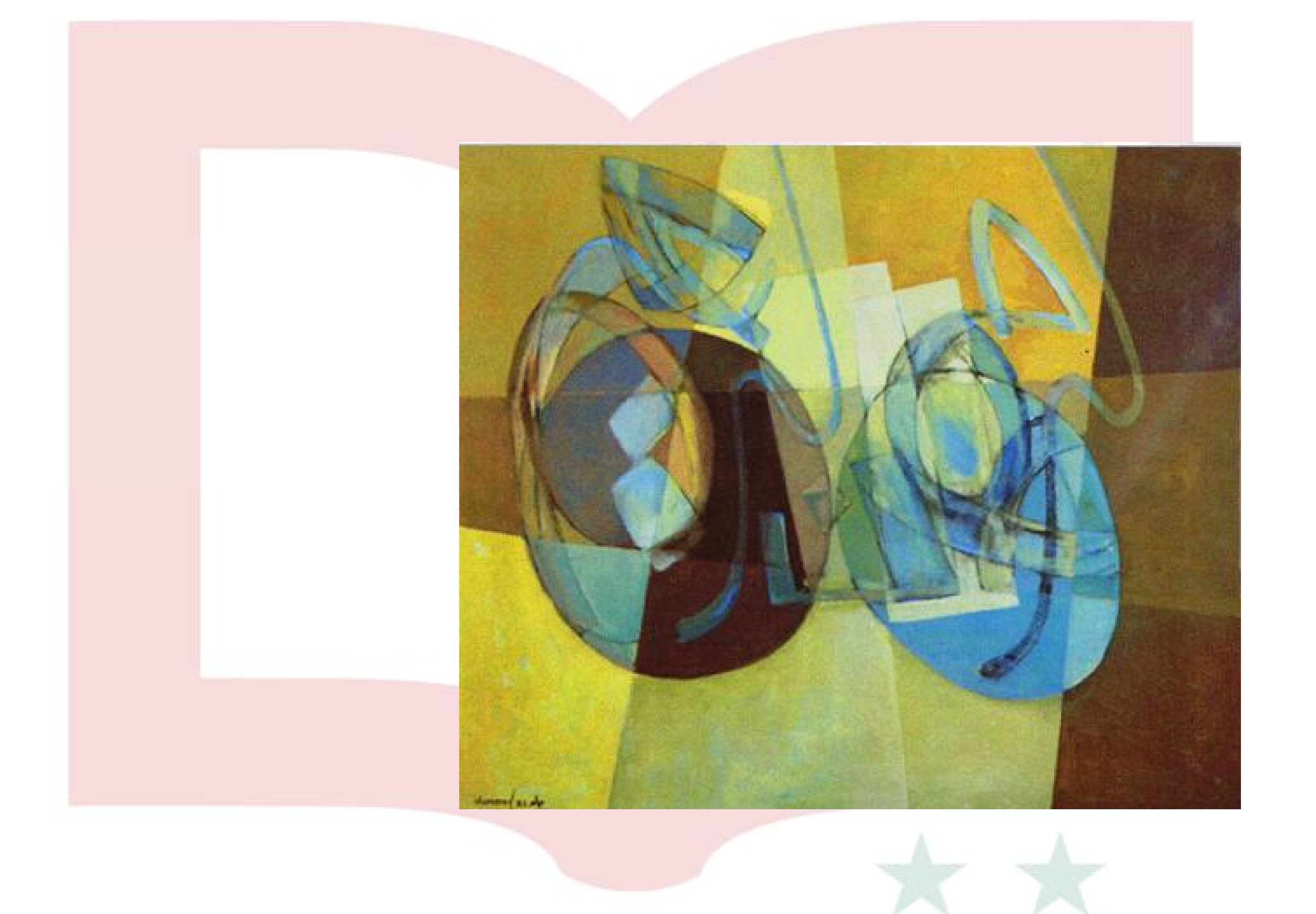
والموسيقا حركة في الزمان تضفي على العمارة المكانية الصفة الزمانية من خلال ما تحتويه من إيقاعات وأنغام وتضاد.

نحن نعرف فيزيائياً أن الموسيقا تتألف من مجموعة أصوات، والصوت يشكل تردداً لعدد محدد من الذبذبات في الثانية الواحدة. كذلك يقوم اللون على عدد محدد من الذبذبات ولكنها متعددة تفوق قدرة السمع . ويتجلى هذا التوافق بين الذبذبات السمعية وذبذبات اللون في موسيقى كورساكوف، وفي موسيقا التواشيح والمقامات.

ونعود إلى التشكيلات الحجرية التي تتوج الأبنية العامة كالمساجد أوتتوج الصوامع وتسمى «عرائس السماء» ، هي علامات مسننة مدرجة في مسجد قرطبة أومسننة مورقة في جامع ابن طولون والأزهر، مازالت تنقل إلى المشاهد صدى إيقاعات المقامات الموسيقية والرقص الصوفي.

وتبدوالموسيقا أكثر وضوحاً ودلالة في المقرنصات التي تفنن المعمار في إنشائها في أكثر المباني، فهي مجموعة من الصنجات التي تعزف أنغاماً إيقاعية صاعدة وهابطة. تنقل ترجيعات موسيقية تذكرنا بحفلات الذكر والإنشاد الديني

محمود حماد (سوريا)



محمود حماد (سوريا)

الفصل الثالث

التواصل الفني

١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل

٢- الجماليات التشكيلية

٣- حدود الفنون البصرية

٤- القطيعة الكارثية والتمرد

٥- هيمنة عصر الآلة



١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل

يبدوالأمر غريباً عندما نربط الفن بالحقيقة، فالفن ليس علماً بل هونظرة للواقع نسميها نظرة جمالية، ولا يعني هذا بالضرورة النظرة المتناسقة البديعية، بل يعني النظرة التي يتحول فيها العمل الفني من شيء إلى مثل.

إن العلاقة القائمة بين الفنان والأثر الفني من جهة، وبين الجمهور المتذوق والأثر الفني ذاته من جهة أخرى، ليست علاقة معرفية رياضية بل هي علاقة تعاطف نسميها (الحدس) يختلط فيها الإدراك العقلي بالإحساس العاطفي. فالأثر الفني بذاته هوشيء ولا شك ولكنه ليس شيئاً من الأشياء الموجودة سابقاً، حتى اللوحات الفلمنكية والباروكية الواقعية، فليست ذات وجود سابق، وتكمن الحقيقة في الأثر الفني في كون الأثر موجوداً بالفعل.

ولكن من حيث هوأثر فني فإن وجوده مستقل عن الحقيقة المألوفة ومرتبط بالتقدير النسبي. ومن هنا كان الاختلاف بين فنان وآخر في عملية الإبداع، ومن هنا كان الحكم مختلفاً بين متذوق وآخر على عمل فني واحد.

والفن العربي كان النموذج الأكثر وضوحاً لمفهوم الفن- الحدس ، إذ تم في عملية الرقش المجرد التي كونت طابع الفن العربي فصلٌ حاسم بين العمل الفني والحقيقة المنطقية النفعية وارتباطه (بمثل) هوفوق الحقيقة وفوق المنفعة. وعند إلقاء نظرة حتى ولوكانت سريعة على رقشة عربية ما ، فإننا نلاحظ فيها غياب الفنان عن الواقع الحقيقي وارتباطه برؤية غير رياضية دخل فيها إلى أعماق الأشياء ، بل لعله يخترق المعنى وليس الشكل فقط، وبهذا كانت الأشياء في ذاتها هي مجرد وسائل تربط الفنان بالحياة ، بل هي الجانب الإدراكي من عملية الإبداع أوعملية التذوق، أما الجانب الحسي فهوالحالة النفسية التي تختلط فيها الذات بالموضوع.

وتختلف عملية التأمل عن عملية التصور والتخيل ، ذلك أن الفنان لا يتعامل مع الأثر الفني بعقله فقط على الرغم من تزاحم الذكريات في ذهنه وعلى الرغم من زخم ثقافته، بل يتخلى بالضرورة عن ذكرياته وثقافته ويمارس تأمله بحدس صادق ، ولكنه حدس نسبي وليس حدساً مطلقاً، بمعنى آخر إن لكل فنان ولكل متذوق حدوسه الخاصة.

إن علاقة التشابه بين عملي الفنانين المشهورين براك وبيكاسو، لم تمنع الواحد منهما أن يتخذ موقفاً متبايناً من أثر فني واحد، فلقد رفض براك أن يعيد استيحاء أعمال فنية سابقة، على عكس بيكاسوالذي قام بإعادة رسم لوحة (نسوة جزائريات) لدولا كروا ولوحة (الغذاء على العشب) لمانيه وغيرهما.

فإذا أراد بيكاسوأن يبحث عن مثل جديد للوحات واقعية جداً، فإن براك قد تعامل مع أشياء حقيقة كقصاصات الجرائد والأخشاب والحصى في تكوين لوحات يكون الواقع الحقيقي فيها مثلاً، ولم يسعَ من ورائه إلى الحقيقة، ولقد أكدت هذه الأشياء المثل في عمله الفني.

ونعود إلى الفن العربي لكي نقول إن فكرة المثل تبدوأساسية في هذا الفن، ذلك أن التعبير عن الكون والملأ أوالله لا يمكن أن يكون تعبيراً عن الحقيقة بل هوتعبير عن جوهر الحقيقة.لذلك قلنا إن الرقش العربي يختلف عن الفن التجريدي في أن هذا الأخير إنما يعبر عن «اللاشيء»، بينما يسعى الفنان العربي من خلال الرقش للتعبير عن المطلق والمثل والجوهر. فالرقش ليس تجريداً بل هوتشخيص إبداعي لموضوع هوفوق الواقعي.

هنا لا بد من الإشارة، إلى أن الفن العربي قام على ميتافيزياء جاهزة ذات مفاهيم وخصائص واضحة، وأن أتباع هذه الميتافيزياء ليسوا جمهوراً محدوداً من المتذوقين المتحذلقين، أوعدداً من الصحفيين المتحمسين، بل هم مجموع المؤمنين بعقيدة توحيدية، تقوم على المثل الواحد.

باختصار لنترك للعلم مهمة البحث عن الحقيقة، ولنترك للفن مهمة البحث عن المثل ، عندها سنشعر بالتوازن الحيوي وليس بالانفصال عن الحياة، كما يبدوعند بعض من ينتقد فكرة المثل هذه.

٢- الجماليات التشكيلية

في نطاق الكلام عن الجماليات التشكيلية أوما يسمى خطأ «علم الجمال التشكيلي» ثمة تورط نقدي في استعمال تسميات ومصطلحات لا تتطابق مع المفهوم الفلسفي لفن التشكيل، والمنطق الصوري الذي يقتحم الفلسفة عنوة أوخياراً يكتشف عدم التطابق هذا، كما تم في الضلال الجدلي القائم في فكر الفلاسفة، من أمثال سارتر وهيدغر، حول مفهوم «الوجود».

لقد درجت الفلسفة الفرنسية على الإيمان بالكوجيتوالديكارتية «أنا أفكر إذن أنا موجود»، ولم تعر انتباهاً كافياً للنقد الموجه إلى هذه الكوجيتو، فثمة رأي أن الفكر وحده لا يحكم الوجود ولا يقدره بل هوالعمل. ولأن العمل ليس مقصوراً على الإنسان بل يشمل الحيوان أيضاً. كانت محصلة «العمل – الفكر» هي التي تحكم الوجود أي « أنا أعمل مفكراً، إذن أنا موجود».

ومع ذلك فثمة نقد لهذا القول أنه إذا أنا لا أعمل مفكراً فهل أنا غير موجود؟ أي هل أنا قائم في دائرة العدم عندما أنام أوعندما أكون خاضعاً لأحلام اليقظة؟!.

وبشيء من السفسطة سنرى أن الوجود والعدم مقولتان إشكاليتان، إذ إن الوجود لا يكون موجوداً إلا إذا انتفى العدم، وأن العدم لا يمكن أن يكون مفهوماً إلا إذا كان الوجود كامناً فيه.

وينتقل هذا المنطق الصوري من مقارعة مقولتي الوجود والعدم، إلى مقارعة تسميات تشكيلية خاصة، مثل تسمية المرئي واللامرئي.

وسوف يبدولنا لأول وهلة أن التمييز بينهما إشكالي أيضاً، إذ إن المرئي موجود حكماً أما اللامرئي فهوموجود بالوهم، ولكي نقارب بين هذه التسميات وبين مقولتي الوجود والعدم.لا بد أن نترجم التسميات عن أصولها بدقة ، فكلمة Visible تعني القابل للرؤية كما تعني كلمة Invisible غير القابل للرؤية، وكلاهما موجود وقائم على محصلة العمل والفكر، أي إن الصورة التشكيلية قد تكون هي قابلة أوغير قابلة للرؤية، وفي الحالة الأولى تكون قراءتها محددة وحاسمة، كرؤية مشهد طبيعي بإسلوب واقعي. وفي الحالة الثانية تكون صورة مجردة.

كان وورنغر أول من تحدث في فلسفة التجريد محدداً ألية التعبير عن غير المرئي ، ففي كتابه (التجريد والإنعتاق) الذي صدر في العام ١٩٠٨،بين أن الأشياء ذات وجهين ، وجه خارجي ووجه داخلي ، ولقد سار الفن قدما عبر التاريخ في تمثل الوجه الخارجي للأشياء، وتأخر جدا في تمثل الوجه الداخلي كما تم في الفن الإسلامي والصيني وفنون أوروبا الشمالية.

ولعل كاندنسكي في كتابه (الروحي في الفن) قد فهم نظرية وورنغر جيدا،إذ يرى أن اللون والشكل مسوقان للتعبير تجريديا عن(الضرورة الداخلية)، أي الجوهر الكامن خلف الظواهر.

أما موندريان فلقد بحث في الصورة المطلقة التي تقوم على اختزال البنى التأليفية للشيء، وتصويرها في صيغ مبسطة دقيقة سعيا وراء (الصفاء الكلي والوضوح والتقشف) كمايقول.

لقد بحث موندريان عن جمالية محضة تقوم على تنظيم علاقات حميمية بين المساحات اللونية بدءاً باللونين الابيض والأسود، وعرض نظريته في كتابه (التشكيلية المحدثة)plasticisme Neo

٣- حدود الفنون البصرية

نتحدث عن مصطلح الفنون البصرية من حيث هوتعريف بالفن الذي يعتمد على الرؤية كما يعتمد على القواعد البصرية العلمية كالمنظور الخطي والهوائي، وكالتلوين الطيفي وما فيه من تدرج وتقابل ينشأ من تحليل الضوء أواللون الأبيض، وعلى هذا فإن مصطلح الفنون البصرية لا يستقيم إلا مع الفنون التشكيلية والتطبيقية وما تفرع عنهما، حيث يكون للرؤية والبصر الدور الأول في تقييم وقراءة هذا العمل. ولكن البصيرة أوالحدس يبقى قادراً على تحقيق التواصل مع غير القابل للرؤية في الفن، مما يوصلنا إلى نتيجة مشابهة لمنطق الوجود والعدم، من أن غير الممكن رؤيته موجودٌ وقائم على قاعدة العمل والفكر، أي قراءة العمل التشكيلي حدسياً ممكنة سواء أكان هذا العمل قابلاً أم غير قابل للرؤية، ويسمي برغسون هذه القراءة بالقراءة الحدسية، قراءة تقوم على الفكر والخيال.

عندما وصل الفن إلى حدود الصورة التي لا تقبل الرؤية، تساءل الفلاسفة وبخاصة هيغل ما إذا كان من الممكن أن نفرض على العالم سلوكاً ورؤية لا يمكن تحقيقها، وفي مقدمة كتابه،علم الجمال Esthetique في العام ١٨٠٥ يرى هيغل أن فلسفة الفن التي كانت عموداً فقرياً في بناء الميتافيزياء، لم تعد كذلك بعد الآن. فالفن ليس علماً لأنه متنوع ومتناقض ثم أصبح مختلفاً عن الفلسفة لأنه لا يبحث عن الحقيقة، بل إن فكرة الجمال والبحث عن المطلق تبقى الشاغل الأهم للعمل الفني، عدا أن ماهية الجميل مازالت مرتبطة بالتفسير التاريخي، وهوتفسير متبدل بتبدل الزمن.

لقد ميّز النقاد بين جمال الطبيعة وجمال الفن ورأوا أن الجمال الفني إما أن يكون شافاً للطبيعة والواقع، أي مرئياً، وإما أن يكون متجاوزاً الطبيعة والواقع والإنسان، عندها يكون غير قابل للرؤية البصرية محدداً بالرؤية الحدسية.

وحاصل هذا، إن عدم قابلية العمل الفني للرؤية لا تجعل كينونته عدمية بل يحتفظ بكينونته الجمالية، وبالمقابل إذا كان المرئي موجوداً بالضرورة فلا يعني أنه منزه عن العدمية الجمالية، ولكنه يبقى متمسكاً بالفكر الذي قد يرضي الذائقة الجماهيرية، متكئاً على جميع الوسائل.

وبمعنى آخر إذا كان الفن تعبيراً عن اللامرئي أوغير القابل للرؤية فإنه يتمسك برموز الوجود عن طريق عناوين الابتكار التقني، أوالإبداع الأسلوبي أوعن طريق احترام التأويل النقدي.

٤ - القطيعة الكارثية والتمرد

من حقنا أن نتساءل في البداية عن واقع الفن الآني، بحثاً عن ماهيته وجدواه وعلاقته بالجمهور المتلقي.

يتحدث جيمينيز Jimenez .M في كتابه الجديد « ما هي الاستطيقا» عن القطيعة بين الفنان والجمهور، بوصفها سبب أزمة الفن ويتحدث في الانفصال عن وسائل الاتصال بينهما، وتتمثل وسائل الاتصال هذه، بوحدة الفكر ووحدة الثقافة ووحدة العقيدة والايديولوجيا ووحدة العلاقة بالطبيعة.

لقد تمرد الفنان على هذه الوسائل جميعها وأصبح التخاطب والحوار صعباً أومستحيلاً بين المؤلف والمتلقي، إذ أصبحت المدرسة Isme تمذهباً شخصانياً باتجاه المخيال المتحرر من جميع القيود وصولاً إلى الهلوسة. ولم يعد من شأن المؤلف إرضاء المتلقي بل لعله نسي تماماً حضوره.

والواقع أن المتلقي لا يمكن أن يكون غائباً عن دائرة الفن، ومازال محور هذه الساحة، ولكن المؤلف وقد خرج من هذه الدائرة في عمله الذي لا يمكن رؤيته، أصبح المتلقي ملتاثاً حائراً بعد أن انفكت عرى التواصل مع المؤلف، وتحققت القطيعة.

وتساءل الناقد بارت عن مكان اختفاء المؤلف الذي فرض القطيعة وتمرد على الوسائل المشتركة مع المتلقي. لقد بحث عن كينونته فرأى أنها غابت تماماً، فصرح قائلاً في كتابه المعروف « إن المؤلف قد مات تاركاً وراءه عمله الفني، معزولاً أمام تأويل وتفسير المتلقي».

ومع ذلك فإن العمل الفني لم ينعَ بعد موت المؤلف، ولكن مازلنا نراه مستقيلاً من مسؤولية التأويل، قابعاً في مرسمه، متهماً المتلقي بالتخلف طالما هوغير قادر على تأويل عمله الغامض.

ومن جهة ثانية إن طغيان الناقد متمثلاً بالشخصانية الفكرية المركزة والطائشة، لم يفسح في المجال إلى تأويل صحيح لواقع الفن الحديث، لذلك نرى مدارات هذا الفن وقد أصبحت خارج التقييم السديد، تتمسك بتسميات شوهاء زادت من غموض البحث ومن ضبابية الرؤية.

ومع ذلك لا بد أن نبحث عن مآل هذا الانقلاب الإبداعي، فهل صحيح أن المسؤولية أصبحت لاصقة بالمتلقي؟.

نعترف أن البحث الفني يتعامل مع الجمهور بعد أن يكون قد تعامل مع المؤلف، ولكنه وقد انقطع عن التعامل مع الجمهور أصبح المؤلف المستهلك الوحيد لبحثه وتآليفه، ولعل هذا الاستهلاك الذاتي يفسر الكارثة؟!.

تسارعت مدارات النص البصري شاقولياً خلال القرن العشرين، وتساءل النقاد عن هدف السهم الطائش من هذه التسارع، فهل هوالبحث عن جمال غير متوقع، أم البحث في إشكالية الخلق الفني. كذلك تساءلوا عن مآل هذا الاتجاه الصاعد، هل هوفي الوصول إلى المطلق، أم الوصول إلى الفراغ والعدم.

الحق إن جميع دلالات التسميات التي حملتها الاتجاهات الفنية من وحشية إلى الدادائية والسريالية والمستقبلية وإلى الأشياء الجاهزة توضح عبثية هذه الاتجاهات وانزلاقها إلى اللعب بالتسميات، واللعب بمفهوم الفن والعبث بأهدافه. إذ لم يعد الجميل هوالهدف، ولم يعد الحق ولم يعد الجليل هوالملاذ، كما لم يعد الإنسان والواقع والطبيعة موضوع الفن، واستعصى على النقاد تحديد الهدف حتى أصبح الاتفاق إجماعياً، أن يبقى التمرد سبب هذا الاتجاه الشاقولي الطائش.

لقد كان التمرد شعار الفن خلال ذلك القرن العشرين، ولم يعترض الجمهور على هذا التمرد لأنه كان متعطشاً للتمرد الاجتماعي والسياسي، وكانت الثورة البلشفية من أبرز مظاهر التمرد الشعبي ومن أشدها تأثيراً على الحياة السياسية الثقافية والاجتماعية، وانقلب العالم إلى معسكرين متمردين متضادين يشتعلان على نار حارة أوباردة، وكان الفن ضحية الطرفين.

ولكن لا نستطيع الكلام عن مدارات الفن الحديث دون الرجوع إلى مداراته السابقة منذ عصر النهضة. لقد كان ثمة تمرد وليد يتنافى مع الاتجاهات التي تعاقبت خلال أربعة قرون تحت تسميات الكارافاجيوزية والنهجية والباروك والروكوكووالكلاسية المحدثة والرومانسية وحتى الانطباعية، ولكن هذا التمرد بقي ضمن حدود الوسائل التي كانت شائعة في ظروف النهضة الصناعية الأولى، وعندما انتقلت هذه الظروف إلى حدود نهضة تقنية معلوماتية لا حدود لتقدمها أصبح على الفن التشكيلي أن يعبر عن انتمائه لهذه الظروف المتقدمة بسرعة نحوالكشف العلمي والتقني.

بدا ذلك واضحاً في أكثر الاتجاهات التي تموضعت تحت عنوان الطلائع Avants Les Guards.الذي ظهر في وقت واحد في جميع أنحاء أوروبا، ففي إيطاليا كان المستقبليون يشكلون الطليعة، وفي فرنسا كانت مجموعة دولوناي وليجيه ودوشان وبيكابيا ممثلة لهذا الاتجاه ، كما كانت جماعة الجسر Brucke De في ألمانيا وجماعة الأسلوب stijle De في هولندا، متعاطفة مع هذا الاتجاه الذي برز في معرض أرموري شو show Armory في نيويورك في العام ١٩١٣.

٥- هيمنة عصر الآلة

أصبح عصر الآلة والتقنيات مهيمناً على الطلائعيين فلقد كان الكشف التقني سابقاً للبحث الفني وسبباً له، وبقي الفكر الفني كعادته لاحقاً للبحث الفني ونتيجة له، وحتى الآن لا نستطيع تقييم الفكر الحديث تقييماً نهائياً بعيداً عن تأثير العصر التقني، إذ مازال الكلام عن الحداثة Modernity مرتبكاً مفككاً، حتى أننا لا نستطيع تحديد الفارق بين الحداثة وما قبلها، أوما بعدها، نظراً لاستمرار التأثير التقني.

لقد أصبح تعريف الحداثة مرتبطاً بالعصر الانفجاري الذي نعيشه، عصر الآلة والأدوات وفضلات المعادن والطاقة، وهي رموز الصناعة في العصر الحديث، بدا ذلك في مواضيع التصوير، ولكن النحت كان أشد ارتباطاً بهذه الرموز كما نرى ذلك عند برانكوزي ولورنز وأرشبينكو، وامتد أثر المادة إلى العمارة مما نراه واضحاً في بناء مركز بومبيدوفي باريس. فلقد صمم البناء من أنابيب وجسور معدنية فولاذية بلغ وزنها ١٣٥٠٠ طناً، أي ضعف وزن معدن برج إيفل.

ولم تعد الآلة موضوع العمل الفني فقط، بل أصبحت وسيلة أيضاً، عندما ظهر الفن المتحرك الذي تجلى في استعمال الطاقة الكهربائية أوالهوائية أوالمغناطيسية، لتحريك العمل الفني وإطلاق تشكيلاته إطلاقاً غير محدد، كما فعل كالدر وشوفير مما أبرز الفن البصري Art.Op الذي اعتمد على لعبة خداع البصر التي أجادها فاساريللي منذ العام ١٩٥٣.

لقد أصبحت تبعية الفن للتقنيات سبباً في ظهور أزمة الفن ضمن نطاق مكتشفات العصر في مجال المعلوماتية والسرعة واكتشاف أسرار الكون.

الفصل الرابع

أزمة المعيار الفني

١- الأشياء الجاهزة

٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن

٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم

٤- الوجه الآخر للمنفعة



١- الأشياء الجاهزة

ثمة أزمة لا ينكرها النقاد تحيط الفن الآني، لقد كان الفن خاضعاً لمعيار ثابت معروف، وكانت المؤسسات قد وضعت توصيفات لمفهوم الفن في كتب علم الجمال التي ابتدأها بومغارتن منذ العام ١٨٥٠، ولكن تطور الصناعة الثقافية خلال القرنين السابقين، وانتقال الفن من الساحة البرجوازية إلى الساحة الجماهيرية، أورث إرباكاً، إذ أن الجمهور الذي ألف السابق وجد نفسه في نطاق الفن الحديث والمعاصر أمام خيارات صعبة، إذ فقد المبدرهة تحت تأثير الإعلام والفرجة وتجارة الفن الذي أصبح سلعة أوسهماً مصرفياً، وفي غياب معارضة الجمهور، تمادت الاتجاهات الفنية بالانفصال الذي أعلنت عنه تجربة «الأشياء الجاهزة» made Ready.

ما يدفعنا إلى الوقوف طويلاً أمام تجربة « الأشياء الجاهزة» كونها أرادت وضع مسألة معيار الفن في موقع الإشكالية.

لقد أراد دوشان champ Du أن يفرض معيار العمل الفني على الشيء ذاته، مثل حمالة قوارير أومبولة، وباركت المؤسسات النقدية هذا الاتجاه، وأقامت الولائم على شرفه وهي تصفق لاختراق حدود المعايير الفنية البالية، ولكن هذا التحول تمّ دون أن ينتبه النّقاد؛ كيف ابتدأ وما مبرره كما يقول الناقد غولدمان.

والواقع أن تجربة دوشان لم تكن أكثر من تقديم حدث لم يحدث سابقاً على غرار ما أرادته جماعة دادا، وهذه البلهوانية أوالفهلوية كما يقال وضعت دوشان في قفص الاتهام والمسؤولية عن انهيار الفن الجديد الذي فقد خصائص معاييره نهائياً.

ويذكرنا جيمينيز بالمعايير الفنية وعائديتها التاريخية متمثلة بالمعايير الكلاسية أوالمعايير الرومانسية ويرى أننا نعرف ما فيه الكفاية عن هذه المعايير، ولكننا – كما يقول- أبداً لم نضع أصابعنا بعد بقوة على معايير الحداثة.

صحيح أن المعايير تعكس حساسية مجتمع ما في ظروف معينة، وتعكس حاجة الجمهور للمتعة الفنيةولكن ما هي المتعة التي نحصل عليها من أبحاث الفن الحديث؟.

حتى لوعدنا إلى مفهوم المتعة واللذة عند فرويد فإننا لا نعتقد أن ثمة علاقة ودّ بين المتلقي وبين العمل الجديد، بل لعلها علاقة دهشة ورعب أحياناً.

ولعل المتعة التي يمكن أن نحصل عليها هي في المغامرة التي تستهوي نفوسنا المراهقة، أوميولنا نحودرجة « موضة» أدمنّا عليها في ظروف الابتكار والدعاية التي سيطرت على ثقافتنا من خلال الإعلام المتنوع.

ومع ذلك هناك من يقول إن المتلقي لا يشعر بالمتعة أمام عمل فني لا يربطه بذكرياته الفنية، فالفن الجديد لم يبدأ من نقطة الصفر بل هوحلقة من حلقات متتابعة كونت ثقافة المتلقي وذائقته. ولكن هناك من يجيبه إن العمل الفني حدث يحدد المعايير، وليست المعايير هي التي تحدده، فجميع الأعمال الفنية ليست بمستوى الروعة في بدايتها بل هوالزمن الذي يجعل منها رائعة فنية Chef d´oeuvre.

٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن

أجمع بعض مراقبي أحداث الفن خلال النصف الأول من القرن العشرين، على موت الفن وموت النقد أيضاً ،واعترفوا أنه ليس بالإمكان البحث عن جمالية تشكيلية يمكن أن تفسر آخر مدارات الفن، وها هي المقالات تتوالى تحت عناوين يائسة، مثل « سوق الفن المفلس»، و« دكتاتورية الحداثة المفلسة»و« طلائعيون إرهابيون»، « البحث عن تصوير لا وجود له»، « فنانون مشعوذون» ولم ينج الفنانون من الشتائم وإلصاق تهمة القضاء على الفن، فلقد تحمل دوشان كثيراً من النقد الجارح وأعتبر مسؤولاً عن الكارثة كما ذكرنا.

لقد أصبح سقوط الفن مرآة لسقوط الحضارة الغربية الذي تحدث عنه اشبنغلر، وعلى سقوط القيم والمثل الذي أعلنه نيتشه. واشتعل أوار الصراع بين البرجوازيين المحافظين وبين النقاد

والصحفيين والفنانين الثائرين الطوبائيين. وظهرت مقالات تتحدث عن الصراع بين التقدمية والرجعية.

لم يكن هذا الصراع جديداً في تاريخ الفن، فلقد كان التاريخ حافلاً بالخلافات المبدئية في تقييم المذاهب والمدارس، وكان الشك سائداً في بدوات التحولات المفاجئة التي أصابت التشكيل الفني منذ عصر النهضة، وحتى الانطباعية وما بعدها من مدارس تفكيكية تسارع ظهورها مع انفلات حق الحرية الإبداعية، في مناخ التقدم التقني، وفي زحام الأزمات السياسية التي أوصلت أوروبا إلى حربين عالميين كارثيتين.

وجميع الاتجاهات والأفكار التي حملها الفن التشكيلي عبر تاريخه الطويل كانت خلافية متعارضة، تبعاً للمبادئ العامة التي حملت شعارات العقلانية أوالإنسانية أوالإيديولوجية أوالثورية.

ولم تكن المدارس الفنية المتلاحقة بعد الانطباعية، كالسريالية والمستقبلية إلا ظواهر تاريخية وثقافية وسياسية، ولكنها حملت تأويلات أخرجتها أحياناً عن حقيقتها التاريخية إلى تشخيصات جمالية.

لم تعر فلسفة الفن التقليدي أهمية كافية بالمتلقي وبالنقد الفني، بل كان التلقي مجرد قراءة، قد يحسن الجمهور أداءها وقد يفشل دون أن يكون من حقه المشاركة في بناء العمل الفني عن طريق التأويل، نظراً لأن القاعدة التي أحكمت سوارها الذهبي على رقبة الأسلوب الفني، لم تترك للقارئ أوالناقد فرصة التأويل والمشاركة، كما لم تترك لفلاسفة الفن مجالاً للحديث عن دور القارئ الفاعل في عملية الخلق الفني.

بيد أن الناقد جوس Jauss.R.H في كتابه عن جمالية التلقي بدا رائداً في إبراز دور المتلقي في تأويل الشعر خاصة، ونادراً ما تطاول البحث إلى دور المتلقي في نطاق الفن التشكيلي.

هكذا كان المتلقي عبر التاريخ شاهداً محجوباً وراء ستار، يعبر باستحياء عن حنينيه إلى ما سبق بعد غيابه، وعن رغبته بالجديد وإن لم يألفه، ولعل هذا الموقف السلبي كان سبباً في تمادي المؤلف وفي عدم الاهتمام بذائقة المتلقي إلا في نطاق كونه مستهلكاً. ولما كان هذا المستهلك من أصحاب القصور، كان همه إشباع الرغبة الحسية لصاحب القصر وللبرجوازيين الذين استقطبوا المكاسب والشهرة وسيادة المجتمع، وأثروا في مجريات الثقافة والسياسة.

ولأن فلسفة الفن أوالنقد، لا يتقدم الحدث الفني بل يأتي متأخراً عنه كما يقول هيغل، كان الحديث عن الجمالية أشبه بالتقرير الذي يصف الحالة الفنية الراهنة، ويعرض الحدث الفني بحيادية. ولم تلبث المواقف النقدية أن تعددت وتعارضت، عاكسة التجاذب والتنابذ الذي أحاط الحدث الفني. ولكن الفن ليس مجرد فعالية عادية، بل هوفعالية ثقافية وجمالية، بل يرى فيتشه أن الفن فعالية

ميتافيزيائية. وصرح قائلاً منذ الآن لا بد أن نرى العالم من خلال زاوية الفن. من هنا ابتدأ الفن بالعودة إلى ساحة الحضارة المعاصرة، محاولاً بعث النقد من ثباته لتصحيح مسار الفن الحديث.

ولعل أدرنوفي كتابه نظرية الجمالية Theorie d´ esthetique كان آخر من حاول تصور جمالية جديدة مختلفة عن الجمالية التقليدية.لكنه يعترف أن الفن قد تخلى عن ماهيته، وأنه لا ينطوي على جمالية محددة، لأنه انقطع أن يكون فناً.

ويعزو هوسرل أزمة الفن لتأثير الأزمات الإنسانية التي تمت إثر تحولات العلم والتكنولوجيا في أوروبا. والحق أن دور المؤسسات الثقافية والإعلامية والمعلوماتية واضحٌ في تأجيج الأزمة الداخلية البنيوية للفن.

ويحاول هيدغر أن يخفف من أزمة الفن، عن طريق التحول باتجاه التاريخ والأصالة. ويرى في الفن الكلاسي المحدث خلاصاً وطريقاً لجمالية المستقبل، ولكن عندما أعلن هيغل عن نهاية عصر الرومانتية وبداية عصر الحداثة ،كرر المقولة السائدة « ليس بالإمكان أبدع مما كان».

٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم

لن يعترف تاريخ الفن كعادته بالنقد الجارح الذي يوجهه النقاد اليوم للفن الحديث، بل ثمة صفحات يزداد عددها أضعافاً تتحدث عن نهضة تشكيلية لا مثيل لها تقوم على أنقاض الانحراف نحوالعدمية ونحواللافن.

لقد قامت هذه النهضة على رد فعل حساس من قبل فنان شاهد على عصره، فمنذ العام ١٩٨٠ تبلورت نظرية الفن المفهومي Conceptual وكان القصد أن يقدم الفنان مفهوماً جديداً للفن يقوم على إدراك جديد للعالم، وتحول الفن من الفردية الشخصانية إلى الجماعية من جديد، وأصبحت العودة إلى التاريخ ضرورية لاكتشاف المتناهيات. وأصبح هم الفنان البحث عن الاستقرار عن طريق تعددية الرؤية عبر التاريخ، إذ يبقى التاريخ ذاكرة الحضارة. وتعاضدت الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة في أعمال جماعة البرفورمانس، وخرج التصوير عن اللوحة إلى أقصى حدود الواقع عن طريق التنصيب Installation. وأصبح من أكثر هموم الفنانين التعامل مع النظام العالمي الجديد والاقتناع بالعولمة كمصير إنساني. ولكن لا بد من زوال البعد الواحد الثقافي لبناء حضارة إنسانية عالمية.

ثمة محاولات لإنقاذ الفن من العبثية والعدمية في الغرب، ومع أن الشرق العربي بقي خارج حدود العبث التشكيلي والسقوط في هاوية العدم. إلا أنه مع ذلك سار في طريقين متوازيين، الأول كان استنساخاً لتيارات الفن في الغرب بوصفه فناً عالمياً لا بد من إتباع اتجاهاته ومدارسه، والطريق الثاني اتجه نحوالهوية العربية من خلال المفهوم الجمالي للفن عند العرب.ومع أن الدراسات النظرية المتعلقة بهذا المفهوم مازالت في بدايتها، إلا أن النزعات الفنية التأصيلية تجاوزت أحياناً مرحلة التجريب والصدفة، إلى التأسيس الجمالي لبناء فن عربي قادر على رفد

تيارات الفن العالمية، وقادر أيضاً على إنقاذ بعض هذه التيارات من العدمية والعبث. ونحن نرى أن احتكاك الفنانين العرب ومشاركاتهم في المعارض قد ولّد توافقاً سهّل قراءة هذا الفن ضمن إطار موحد ومساعد في توصيف واقعه وتحديد مساره وتحولاته ومداراته المستقبلية.

لعل ما قاله موندريان وكرره بول كلي صحيحاً، أن مهمة قراءة الفن أوالنقد الفني أن يجعل غير المرئي مرئياً، ويتمظهر غير المرئي عن طريق الحدس أوالتخييل، ولذلك يرفض الفنانون الذين أطلق عليهم اسم «الحداثويون» تهمة العدمية والهدم والتدمير، أوالدعوة إلى اللافن ويرون أن فنهم أكثر اجتماعية وأكثر ثورية في العصر المتفجر، ولكن انحراف الفن عن العصر ومعطياته الإيجابية أوقع التجديد في دائرة الشك والاتهام. لقد أصبحت الصدفة والتجربة الطريق البديل للإنشائية عند أكثر الفنانين، وهكذا أصبحنا نرى فريقاً من الفنانين ينتقل من شباك غير المرئي إلى وضوح الرؤية عن طريق الاتجاه البنيوي أوالمفهومي أوالحدوثي Happening، والذي لم يحجب الجانب المظلم من هذا العصر، حيث القلق ومخاطر الاكتشاف، من الذرة إلى الاستنساخ، ولم يمنع طغيان القوى الكبرى عن طريق العولمة، من الشعور بالخوف والهلع الذي تجلى في الاعمال المرئية عند فرنسيس بيكون وأمثاله. مما يعبر عن طبيعة هذا العصر الإشكالية.

وانعكس هذا العصر الإشكالي بوضوح على الفن الآني، بل انتقل تأثيره على الآمال والتطلعات المطروحة لإنقاذ الفن من اللافن، في المستقبل القريب والبعيد.

ولكن إذا استمر المستقبل السياسي والاقتصادي خاضعاً للقوة وليس للعقل، تابعاً لحقوق الثروة وليس لحقوق الإنسان. لن يبقى أمام الفن الآني غير استهلاك ذاته، وتكرار الخطيئة الفنية التي وقع فيها بسبب العصر القلق والمرعب.

هنا يقف المصلحون أمام سؤال عنيد، هل عودة الفن إلى قواعده المرئية وعزوفه عن نشوزه غير المرئي،علاج لأمراض الفن؟

صحيح أن الفن المرئي والواقعي كان معيار الفن في أكثر مراحله، ولكن في هذه الواقعية تمت نماذج متعددة تدخلت ذات الفنان في بنائها. لذلك فإن العودة إلى الصورة المرئية، عودة إلى تاريخها الطويل، ولكل فنان يبحث عن معيار الفن أن يختار من التعددية Plurality الفنية التاريخية، ما ينسجم مع مفهوم الفن الآني والمستقبل، ومع المقدرة الإبداعية عند الفنان. ويبدوهذا الرأي قريباً من مفهوم التأصيل Autanticity وبعيداً عن الانزلاق إلى فخ الاستنساخ.

وما يجعل هذا الحل مقبولاً، أن الأواصر التي تجمع الفنون جميعاً، من تشكيل وعمارة ومسرح وفنون تطبيقية كما يقول سوريو، تقدم طيفاً واسعاً للاختيار عن طريق استعارة ملامح أي فن من الفنون، كي تنعكس على التشكيل الفني.

٤- الوجه الآخر للمنفعة

منذ أن تأسست مدرسة الباوهاوس ١٩٢٠- ١٩٣٠ في ألمانيا ومدرسة آش- كان في أمريكا، فإن الفارق بين الفن والصناعة أصبح متضائلاً، وأخذت المنفعة المادية باقتحام عالم الفن، بعد أن كانت الدُرْجة «الموضة» والهواية الصفة الغالبة على النشاط الفني.

لقد لعبت دور العرض «الغاليريات» دوراً هاماً في تسويق الأعمال الفنية المرئية وغير المرئية، بدافع الدعاية والتحكم في الأسواق الفنية والثقافية، وتهافتت هذه الدور في اقتناء أعمال توقعت لها الرواج وارتفاع الأسعار. ولكن السوق الفنية لم تلبث أن تفككت وأوشكت على الإفلاس إثر عزوف المتلقي والهواة على قبول الأعمال الجديدة التي اختلط فيها الجد بالعبث، وانهارت أسعار اللوحات، أوعلى الأقل كسد ما لدى الدور من مخزون كبير، وأغلقت بعض الدور أبوابها في باريس وبون ونيويورك.

والواقع إن الحديث عن المنفعة في الفن لا يتمركز حول المنفعة المادية، بل ثمة منفعة جمالية أوروحية أوحضارية، وهي منفعة تسموعن الأغراض المادية.. ويقيناً أن الفنان عبر التاريخ لم يسع إلى حياة الأمراء والملوك، على الرغم من ثراءه الذي سرعان ما تبدد كما تم لرامبرانت. ولم يتمتع الفنان الآني مثل بيكاسووبول كلي وسلفادور دالي بأكثر من ثروته الأدبية والتاريخية.

صحيح أن الفن كان حرفة تكسبية في أكثر عصور التاريخ، ولكن منذ عصر الانطباعية ابتدأ الفن ممارسة ثقافية عليا، لا تنسجم مع متطلبات المهنة وأهدافها المادية. إذ أصبح السباق إلى المنفعة سباقاً إلى الإبداع والمجد الفني. ومع ذلك فإن أدورنوفيلسوف الفن الآني، مازال ينادي بفن يعد بالسعادة والفرح.

لقد سئم المتلقي طعم المرارة والإحباط من متابعة الأحداث الفاجعية، وكان على الفن أن يستقيل من نسخ هذه المرارة والرعب، ويفتح أبوابه للتبشير بالجمال الذي لا يتخلى عن معاييره الإنسانية. ويبقى دور الناقد هاماً في توجيه الاهتمام الجماهيري نحوالأعمال الفنية الأكثر جمالاً، رافضاً أن تكون مهمته إشاعة الأعمال المثيرة للقبح والخوف والقلق، كما يقول هابرماس مساعد أدورنو.

وبعد ليس ممكناً التخطيط لفن مستقبلي قبل إعادة النظر في إنشائية الفن التشكيلي، وفي تصوّر فلسفة جمالية أكثر التصاقاً بمستقبل الفن، مما قدمه أدرنووالفلاسفة الذين تحدثوا في موضوع الجمالية Esthetique. وإن تضافر الجهود العربية عند بعض المشتغلين في الفن العربي الإسلامي من أمثال شاكر حسن السعيد وبشر فارس سيساعد في تكوين فلسفة جمالية تسهم في فهم أسرار الفن العربي الإسلامي ، وتدعم عمليات تأصيل الفن الحديث وحمايته من الهجانة والتقليد.



الفصل الخامس

الجمالية العربية

١- في علم الجمال العربي

٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح

٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي

٤- المنظور الروحي

٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي

٦- الجمالية الفنية والفكر العربي

٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية

٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية



١- في علم الجمال العربي

الرائد الأول لعلم الجمال العربي هوأبوحيان التوحيدي الأديب والحكيم والفيلسوف. نشأ في بغداد ومات عام ١٠١٥ م. ترك أبوحيان عدداً من الكتب التي حقق ونشر أكثرها، وكان قد أحرق عدداً وفيراً من مؤلفاته عندما فقد راعياً لفكره وقلمه، ومن أبرز ما بقي من كتبه، الإمتاع والمؤانسة ،والمقابسات، والهوامل والشوامل، والإشارات الإلهية، ورسالته في علم الكتابة ،ولم يفرق بين التطبيق والتشكيل. ولقد جمعنا من هذه الكتب ما ورد فيها من مبادئ.ولكنه أورد دائماً آراء كثير من معاصريه من المفكرين من أمثال أبي سليمان السجستاني وأبي سعيد السيرافي، ويحيى بن عدي وغيرهم، مما يجعل آراءه معتمدة على مصادر ومراجع تمكن خطابه الفكري، والفلسفي.

وتحدث في كتبه في تعريف الفن من أنه عمل إنساني يقوم على الإلهام وفعل النفس، كما تحدث عن العمل الفني المتجه إلى مماثلة الطبيعة، وعن تحريف الطبيعة بقوة النفس. وتحدث في

الحدس الفني، وعن مسؤولية الفنانين في نطاق الإتباع والإبداع وبين الأصيل والدخيل، كما تحدث عن المتلقي وعن التذوق وشروط صحته.ومن رأيه أن التذوق الفني هواتحاد النفس بأثر النفس.

وتضمن كتابنا الفكر الجمالي عند التوحيدي كلامه عن تصنيف الصور، الصورة العقلية والطبيعية والصورة التشبيهية، والصورة المطلقة الإلهية. وتوسعه في الحديث عن الخط العربي وأنواعه، وشروطه ومبادئه..

٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح

في كتابات المؤلفين العرب ،كانت كلمة الصنعة والصناعة تشمل حرفة التصوير والرقش. وكان أول من ترجم عبارة Beaux arts هوخير الدين التونسي في كتابه(أقوم المسالك..) فقال عنها (الصناعة المستظرفة).

ابتدأ استعمال مصطلح (الفن) منذ بداية القرن العشرين ،وذلك منذ إنشاء مدرسة لتعليم الرسم والنحت في القاهرة في العام ١٩٠٨. وكانت إدارتها ومدرسوها من الفرنسيين خريجي البوزار في باريس أي مدرسة الفنون الجميلة، مما دفع لإطلاق هذه التسمية على مدرسة القاهرة. ولم تكن هذه التسمية قد توضحت في المعاجم.إذ كانت كلمة فن تعني فقط «ضرب من شيء» كما في القاموس المحيط. إلى جانب كلمة «مفن» وتعني الذي يأتي بالعجائب. وهكذا أصبحت مجموعة من النشاطات الإبداعية كالرسم والتصوير والنحت والحفر تدخل تحت اسم «الفنون الجميلة»، وهومصطلح استمر سائداً حتى منتصف القرن العشرين. ولأن هذا المصطلح يشمل الموسيقى والمسرح، ظهر مصطلح الفنون التشكيلية Art Plastic للدلالة على تلك الممارسات وحدها. والترجمة الحقيقية لمصطلح Plastic المهيكلة، لذلك حصر الإنكليز هذه التسمية بالنحت.

وحتى العام ١٩٥٩ كانت تسمية الفنون الجميلة هي السائدة باللغة العربية. ولأول مرة استعملت وزارة الثقافة في مصر نعت الفنون التشكيلية على صفحة خاصة في جريدة المساء اليومية منذ العام ١٩٥٨ وحتى العام ١٩٩٥، ثم ظهرت هذه التسمية في أهداف الإدارة العامة للفنون الجميلة، ترجمة لكلمة Plastique بالفرنسية كما وردت في تصنيف الفيلسوف إيتيان سوريو. ومنذ إحداث وزارة الثقافة بدمشق في العام ١٩٥٩، أخذ بهذه التسمية عوضاً عن الفنون الجميلة التي مازالت قائمة أيضاً في نطاق التعليم الجامعي.

وثمة مصطلح آخر ظهر مؤخراً هوالفنون البصرية Visual art أريد منه أن يشمل الفنون المذكورة ، مما دفع إلى الالتباس في تحديد أي المصطلحين هوالأفضل للتعبير عن هذه الممارسات.

ويبدوواضحاً أن مفهوم التشكيل يلتصق بمعنى الكلمة الفرنسية وبالعمل الفني ذاته، أما المفهوم الثاني فهومرتبط بالمتلقي الذي يرى هذه الفنون ببصره. وليس من شك أن هذا المصطلح الأخير يشمل جميع الفنون الأخرى التي يراها المتلقي ببصره، وهكذا أصبح مصطلح الفن التشكيلي

هوالسائد طالما هومرتبط بالشكل سواء أكان هذا الشكل مسطحاً أومهيكلاً، وسواء أكان تلقائياً شعبياً أومدرسياً اتباعياً.إذ إن جميع الفنون التصويرية أوالنحتية التي كانت تمارس تلقائياً على المستوى الشعبي منذ عصور قديمة ، والتي لا تخضع للقواعد الأكاديمية المدرسية ، هي فنون إبداعية تدخل في مفهوم الفن التشكيلي، ولعلها أصبحت أصلاً لمدارس فنية معاصرة تتصدر متاحف ومعارض الفن التشكيلي في العالم.

٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي

الضوء في اللون عند الانطباعيين قضية تقنية علمية، ومنذ عصر النهضة لعب الضوء دوره في تمييز الفنون الإيطالية عند الفنون الشمالية الجرمانية والفلمنكية، ذلك أن الفن في إيطاليا كان أكثر إشراقاً وتتمتع الأشياء بنور الشمس، بينما نرى الفن في الشمال أكثر قتاماً لغياب أشعة الشمس في أكثر أيام السنة.

وعندما زار دولا كروا بلادنا العربية مبتدئاً مسيرته الاستشراقية كان أول ما لفت انتباهه هوالشمس، ثم مضى عدد من الفنانين إلى البلاد العربية وإلى جنوب فرنسا بحثاً عن الشمس وهرباً من قتام الألوان في جوباريس الداكن.

وتبدوالمسألة أكثر أهمية عندما ننظر إليها ليس فقط من خلال سيطرة الشمس على الألوان في بلادنا ، بل من خلال أهمية الشمس كقوة هائلة وطاقة هي من أعظم ما أبدعه الخالق على الأرض.

لقد احتلت الشمس في عقائدنا مركزاً مقدساً يعبدها الرافديون الأجداد تحت اسم شماش، وعبدها المصريون القدماء تحت اسم آمون، ونظر العرب إلى الشمس من خلال نورها، فلم يقدسوها هي بل قدسوا النور ذاته، ولقد صور القرآن الكريم ببلاغة رائعة الله تعالى على أنه النور أو}الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درّي يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولولم تمسسه نار، نور على نور{.٣٥\٢٤

والرقش العربي بوصفه آية الإبداع العربي تعبير عن المثل عن الله، وكذلك النور فهوتعبير عن هذا المثل المطلق أيضاً، ولقد غالى الفنان العربي عند التعبير عن النور فبدا لديه بلون ذهبي كثيراً ما زين به آياته الفنية، وتميز بذلك عن غيره من الفنون.

٤- المنظور الروحي

لعل مسألة المنظور في الفن العربي من أهم المسائل التي تساعد على تمييز الجمالية العربية عن غيرها من الجماليات، ولعلها هي المدخل لتحديد ملامح فلسفة الفن العربي.

لقد بدا المنظور بدائياً في الفن العربي الإسلامي عندما أصبح المنظور الرياضي الذي قام عليه الفن منذ عصر النهضة وأصبح علامة تقدمه، وعندما أراد المستشرقون الأوائل دراسة الفن العربي والإسلامي نظروا إليه من خلال المنظور الرياضي، فأعلنوا جهل الفنان به، وجعلوا الفن العربي فناً تطبيقياً هوأدنى من الفن الرفيع الذي عرّفوا به الفن الغربي، ولم يفطن إلى خصوصية المنظور العربي إلا بابا دوبولومؤخراً، فلقد اكتشف أن مصوري المنمنمات يعمدون إلى ترتيب الهيئات البشرية وتوزيعها وفق خط لولبي يمر من عيون الهيئات البشرية، ومع أهمية هذه الملاحظة فإننا لا نراها كافية لتفسير المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي، والذي بدا في الرقش والترقين والمنمنمات كما بدا في العمارة العربية وفي الموسيقى العربية أيضاً.

لقد تبين لنا أن المنظور الهندسي الذي يعتمد على مبادئ علم الضوء هوتطبيق رياضي دقيق عن طريق الرسم لما تقوم به آلة التصوير بفعل قواعد الضوء المعروفة، ولكن هذا المنظور الفني ليس متبعاً في غير الفن الغربي ، إذ ثمة منظورات أخرى في الفن الهندي، والصيني والفن العربي والفن المكسيكي، فهل يعني هذا تخلف هذه الفنون جميعاً.

لقد استطاع الفنان في الغرب وخلال فترة طويلة بدءً من القرن الخامس عشر أن يزهوباكتشافه، وله الحق لأنه كان دائماً منسجماً مع المنطق الرياضي للفن الذي كان سارياً منذ الإغريق، ولكن الفنون الأخرى التي قامت على أسس جمالية وعلى عقائد ومفاهيم مختلفة، لم تحفل بهذا المنظور إلا في عهود انحطاطها وخضوعها للغرب ثقافياً وسياسياً.

وبمقارنة بسيطة بين أشكال وأسس المنظور في الفنون المختلفة العالمية، نرى أن المنظور في الفن الصيني معاكس تماماً للمنظور الهندسي الغربي، بمعنى أن نقطة النظر هي خلف الموضوع لا أمامه، ونرى في الفن الهندي أن نقطة هروب أشعة البصر هي خلف الناظر وليست خلف الشكل.

وفي الفن العربي لا نرى في المنظور نقطة نظر واحدة وليس من نقطة هروب البتة، ولهذا تبدوالأشكال مسطحة بدون عمق.

وثمة نتيجة هامة لهذا المنظور العربي هوإملاء الفراغ في العمل الفني، إملاءً تفرضه نقاط النظر المتوازية والتي لا حد لها في الفن العربي الإسلامي.

ويبدوالفن التشكيلي، الرسم والتصوير، الذي يعتمد على أبعاد مسطحة في حد ذاته، أكثر انسجاماً مع مفهوم الفن العربي، وكثيراً ما انتقد الفن الغربي الذي يعتمد على المنظور الرياضي لأنه يوهم بالبعد الثالث عن طريق المهارة التشكيلية،حتى بات البعد الثالث مرفوضاً في جميع اتجاهات الفن الحديث والمعاصر.

ولقد استساغ المتذوق والجمهور هذا النوع من المنظور المسطح الذي لا يقوم على قاعدة علمية بل يقوم على المثل.

واستوحىالفن الحديث في الغرب عندما نقصه البعد الثالث، من المنظور الروحي في الفن العربي الإسلامي. ويؤكد المستشرقون ذلك، نذكر منهم المصور ماتيس والمؤرخ بريون والباحث دولوره.

ونحن نرى في فننا الحديث أمثلة كثيرة على المنظور المسطح، ولكننا لم نلاحظ بعد أنَّ هذا المنظور يقوم على مبادئ الفن العربي بقدر ما هومحاكاة وتقليد لنزعات الفن الحديث التي تقوم على الإيجاز والحذف والاستعارة، كما يقول ماتيس.

٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي

في الشعر تكمن عبقرية العرب الإبداعية ، ونحن مدينون للشعر العربي في توضيح معالم فلسفة الفن العربي، ويحلوللنقاد أن يصنفوا في الشعر العربي أشكالاً بلاغية تقوم على الرمز واللغز كما يقولون، وأنا لا أرى هذا الرأي ولا أقر هذه التصنيفات لأنها تتناسى المفهوم الأساسي للفن العربي تشكيلاً وشعراً وعمارة ولحناً، وهومفهوم المثل.

مرة أخرى أقول ليس الشاعر راوية وليس مؤرخاً، بل هوفنان مبدع صاغ الكلمات في قريض ملحن، ونظر إلى الأشياء والأحداث ليس بعقله وعينه فقط، بل بقلبه وتأمله ، وتحولت الكلمة عنده إلى أداة جمالية وتعبيرية بوقت معاً، ولذلك فإن تذوق الشعر لا يعني فهمه، فهوليس رسالة موجهة من شاعر إلى قارئ بل هوصيغة للتعبير عن إحساس لا يمكن تفسيره بمنطق رياضي. ويتجلى هذا الإحساس عند الصوفيين الذين بالغوا في التعبير عن معاناتهم وعن وجدهم واندماجهم بالمطلق والمثل، حتى قال الحلاج: أنا الحق، وقال: سبحاني.. سبحاني ما أعظم شأني.. وقتل الحلاج من أجل هذا ودون أن يفهم إحساسه ومعنى إشارته مع أنه قال: «من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا». ومن هنا كان لا بد من التمييز بين التعبير عن المثل وبين اللغز ويبدوذلك جلياً في القرآن الكريم، فكلمات الله ليست ألغازاً بل هي أفكار مطلقة ويحتار المفسرون لتقريبها إلى أذهان العامة. ولوأننا قبلنا تأويلات المشبهة لآيات القرآن في تحديد صورة الله وأوصافه لخرجنا عن التوحيد كما يقول المعتزلة ولوقعنا في شباك الوثنية.

تبقى اللوحة الرقشية لوحة جمالية صرفة تتناغم فيها الألوان وتتوافق الخطوط لكي تعبر عن شكل فني مبدع جديد ، وعن مضمون جمالي متغير مع الزمن لأنه غير مرتبط بالمكان. فالأشكال لا تذكرنا بأشياء محددة، ولوكان الأمر كذلك لانعدمت البلاغة وانعدم الإبداع وأصبح المضمون منتهياً، إن ميزة الفن العربي أنه زماني مطلق، ولقد سعى الفنان التجريدي الغربي إلى هذا الهدف عبثاً، وعندما فشل أوجد الفن المتحرك (اوب آرت) والفن السينمائي.

٦- الجمالية الفنية والفكر العربي

يبدوأحياناً أننا لا نستطيع تنظير الفكر العربي أوالتعبير عنه وتأويله إلا من خلال الفن ، ذلك أن الجمالية الفنية العربية قادرة على الإسهام في تحديد خصائص الفكر العربي، وقادرة على تشخيص هذا المفهوم فالحديث عن الضوء والمنظور وعن ملء الفراغ وعن التجريد والمطلق والمثل، مما ألمحنا إليه كمدخل للحديث عن الفكر العربي وعن النظرية العربية، بل للتغبير عن الذات الثقافية العربية. يدخل في نطاق البحث في خصائص الفن العربي، بوصفه بحثاً في الهوية العربية، وعندما ننادي بتأصيل الفن فإن هذا يعني أننا ننادي بدعم الهوية القومية. وبصورة عامة نحن لا نرى فرقاً بين الحضارة والقومية.

الأواصر بين الفنون جوهرية، فهي تقوم على الإبداع وفق رؤية محددة، فالحديث عن الرقش العربي والموسيقى، الشعر والعمارة، هوحديث عن الفن العربي.

ولا بد أن نستثني من ذلك الحديث عن العلم، فهويخضع لمنطق رياضي مطلق ،بينما يخضع الفن إلى النسبية والإبداع.

تتجلى الرؤية العربية للفن من خلال المفهوم التوحيدي ، فلا نرى الأشياء من زاوية عرضية بل من زاوية كونية، فالصيغ الفنية لا تكون موجودة في مكانها بل في زمانها أشبه بالأفلاك، ولتفسير ذلك ننظر في الفن التشكيلي ، الرقش أوالنمنمة أوالرسوم الإيضاحية لنرى أنها لا تستقر في مكان، بل هي معلقة وشفافة. فنحن نرى بلاط الأرض مربعات جدارية كأنها ترى من الأعلى أونرى صورالأشخاص مسطحة لا حجم لها، ونرى الألوان شفافة. وفي الموسيقى لا نرى للحن قواعد في العمق مما نراه في الهارموني والفوغ، بل نرى لحناً غنياً حافلاً بالطرب والنشوة لا يرافقه إلا إيقاع الآلات المصاحبة المرددة لصدى اللحن.

وفي الشعر لا نغفل أبداً عن روعة الكلمة ، بل إن بلاغة اللغة هي أقوى من المضمون. وفي العمارة تنفتح الفنون كلها على فضاء أوفناء متصل بالسماء، أي أن الفناء يرفع الإنسان من الأرض إلى السماء.

يقوم مفهوم الفن العربي عمارة أورقشاً أولحناً على التأمل.وتبقى نظرة الإنسان للوجود نظرة مستقبلية، فليس الوجود من حيث هوكائن بل من حيث ما سيكون، وما تكرار عبارة ما شاء الله إلا للدليل على حركة الحياة وقيامها على مشيئة متحركة وليس على مشيئة قدرية مستقرة كما يفهمها العامة.

لقد قام الفكر النقدي والثوري على نقض جميع الأفكار الشائعة عن العقيدة التي توصم بالإتكالية والسلفية والرجعية.ومن المؤسف أن الذات الحضارية عند فئة كثيرة لم تتجاوز حدود الإلزام الفقهي والديني، ولم تقبل بعد أن الفكر العربي الواعي هوفكر مستقبلي خلاق يرفض كل الأفكار العامية ويدعوإلى إعادة النظر بمفهوم التراث والحضارة والأمة والإنسان.

٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية

لابد من إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية من خلال إلقاء نظرة تفصيلية على آثار هذا الحضارة التي تتجلى بصورة خاصة في الإبداع الفني، الشعر، الرقش والعمارة.

إن آثار هذه الحضارة التي تتصف بالوحدة والتنوع كما ذكرنا تملأ الساحة الجغرافية العربية وتمتد اليوم على الرغم مما أصابها من دمار وتخريب خلال الزمن الطويل، وهي شاهدة على عبقرية لا حد لنبوغها ومقدرتها الإبداعية. وعلى الرغم من جهود لفيف من المستشرقين الذين نقبوا أودرسوا أوانتموا لهذا الفن، فإننا مازلنا في بداية معرفتنا لروائعه وفلسفته. لقد دخلت الأمة العربية نهضتها من خلال أبواب الحضارة الغربية مما ضاعف في الضياع والتشرد، ولكن العالم الغربي وقد يئس من مصير تطور الفن وانهياره نحوالعدمية، وجد في الفنون الأخرى ملاذاً ، وكان عليه أن يلتصق به شكلاً ثم أن يبحث في أسراره وفلسفته وجماليته. ولقد تأثر في الغرب عدد من الفنانين بالفن العربي وكان للعرب حضور في مواضيع عدد كبير منهم مثل ماتيس وبول كلي ، ومن المواضيع العربية مثل دولا كروا وعشرات غيره، وكانوا جميعاً متفقين في الرؤية إن هذا الفن ممتزج بقوة بالإنسان العربي وتاريخه ومناخه وعاداته، ولذلك فإن الحضور الجمالي التشكيلي كان حضوراً عربياً قومياً.

ولقد فصلنا في بحث (الاستشراق والفن الحديث) عن هذا الحضور القومي، ولم يكن قصدنا التشوف والزهوبل تقرير الدور الذي يمكن أن يقوم به الفن العربي في تعزيز الحضارة العالمية.

لا يمكن أن تكون الحضارة العالمية موحدة تحمل ميزات ومنطلقات إيديولوجية واحدة وتعبر عن أشكال متطابقة ، بل إن الحضارة العالمية هي حصيلة تنوع غزير لأشكال حضارية قومية.

والفن العربي وجميع مفرزات الحضارة العربية هي إحدى الشرايين التي تغذي جسم الحضارة الإنسانية ، وعليها أن لا تتخلى عن الذاتية الثقافية العربية سعياً لاستيراد أوتقليد أشكال الفن الأوربي لكي لا تتخلي عن رفد الحضارة الإنسانية التي يحددها العصر والتاريخ ولا تحددها الجغرافية والقوميات.ولهذا فإننا لا نعني بالحضارة العالمية أوالفن العالمي الفن الأوربي أوالغربي حصراً كما يحلولبعض المفكرين والمواطنين.

٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية

تختلف الجمالية العربية في الفن عن الجمالية في الغرب ، بل ثمة جماليات متعددة تؤسس لعالمية الفن، ومع أن علم الجمال هومن العلوم الحديثة، فإن العرب قدموا أفكاراً فلسفية هامة لتفسير الفن، قدمها الجاحظ والفارابي والتوحيدي، ولقد كتبنا عن فلسفة الفن عند التوحيدي وتوضح لنا أن هذا المفكر قد تحدث في جميع مواضيع علم الجمال على لسان المفكرين والفلاسفة العرب من أهل

زمانه، ولم يكتب لنا بعد أن نفصل في الحديث عن علم الجمال عند غيره من المفكرين.إذ لم يترك الأولون شيئاً في فلسفة الفن العربي لم يتحدثوا عنه. ومازلنا نحاول التركيز على موضوع معنى التجريد في الرقش العربي، وعلى مفهوم المنظور في التصوير التشبيهي مما يختاف عن ما تحدث عنه مستشرقون من أمثال أوليغ غرابار وبابا دوبولوفي جمالية





محمود مختار **تمثال نهضة مصر** جرانيت وردي الارتفاع ٧ أمتار

محمود مختار (مصر)

الفصل السادس

المدار التاريخي

١ ـ مراحل تكون الابداع الفني

٢ ـ أحقاب الإبداع الفني

٣ـ واقع الفن



١- مراحل تكون الابداع الفني

أ - مرحلة الاستمرارية

ظهرت الفنون الإسلامية على أرض واسعة كانت ذات تقاليد فنية اطلق عليها اسم التقاليد البيزنظية أوالساسانية، وهذه التسمية مستعارة من هوية الحكم السياسي، ولكنها لا تعني أنها من صنع هذه السلطة أوتلك، بل هي من صنع الشعوب التي عاشت على هذه الأرض، ولقد دانت هذه الشعوب بعقائد هذه السلطة، بل إن هذه العقائد هي تكوين فكري وروحي يصنعه الناس ليكون أساسا لنهوضهم الحضاري، وترك لنا افذاذ من تلك الشعوب منشآت رائعة تحمل آثار إبداعاتهم الرائعة، نراها حتى اليوم في كنيسة أياصوفيا البيزنطية، كما نراها في آثار فارسية مثل بيرسيوبوليس في إيران أوفي طاق كسرى في العراق. وفيها كانت الرسوم الرائعة التي وصفها البحتري في قصيدته السينية.

ومما لاشك فيه ان مثل هذه الأوابد كانت شاهداً على استمرار التقاليد الفنية بعد ظهور الإسلام وانتشاره في هذه المناطق. ولكن استمرارها هذا لايعني أن الفنان في العهد الإسلامي قد استمد منها

، بل يعني أنه هونفسه ـ سواء أصبح مسلماً أم بقي على دينه ـ قد استمر في صناعة فن أصيل أراده لوظيفة دينية، ومدنية جديدة.

إن الأوابد الأولى التي نراها في المسجد الأقصى وقبة الصخرة والجامع الأموي وجامع القيروان بل وجامع قرطبة، كان قد أنشأها هذا الجيل الأول الذي استمر في صناعة الفن التقليدي الذي انتقل من ظل سلطة إلى ظل سلطة أخرى، ولم يكن سهلا أن يقيم الإسلام منذ ظهوره مؤسسات حضارية جاهزة تعتمد على مبادئ وردت في مصادر الشريعة، القرآن الكريم أوالسنة. بل لقد اقتضى ذلك زمن حتى استقرت فيه مبادئ هذه الشريعة في نفوس وعقول المجتهدين، وولدت أشكالاً من الفكر والنظرية وسمت مظاهر الحضارة بميسمها. وكانت بطانة هذه الحضارة، استخلصها المفكرون والكتاب والفقهاء، حتى أصبحت فلسفة قائمة بذاتها، متميزة عن غيرها من الفلسفات الشائعة، حسب اختلاف مبادئ الإسلام التوحيدية عن مبادئ دينية أوزمنية أخرى.

ب ـ مرحلة الاستقلال وبناء الشخصية

لم يمض زمن طويل حتى انقضت المرحلة الأولى التي مارس فيها الجيل الأول من أبناء ارض الإسلام استمرارية الفن التقليدي. وانتقلت الفنون الإسلامية إلى مرحلة ثانية لم يعد لهذه الفنون أية علاقة بمصادرها التقليدية المحلية، وبرزت ملامح جديدة لهذه الفنون جعلتها متميزة موحدة، رغم اختلاف التقاليد في مساحة متعاظمة من الأرض التي انتشر فيها الإسلام من الصين إلى الأطلسي، وحملت هذه الفنون سمة جديدة، وتكونت شخصية فن نستطيع التعرف على أسرار جماليته وفلسفته، من خلال الفكر الإسلامي والعقيدة الإسلامية.

ونعتقد أن هذه المرحلة كانت أهم مراحل تطور هذه الفنون، بل إنها تشكل الولادة المتكاملة لفن انفصل عن جميع الرواسب، لكي ينتمي لحضارة جديدة ويصبح أهم عناصر تكوينها.

ج ـ مرحلة التنوع ضمن الوحدة

كانت المرحلة الثالثة هي مرحلة التنوع، فالفن الإسلامي لم يبق جامداً أمام التحولات السياسية والاجتماعية التي تمت تحت ظل الإسلام في عالم واسع تقاسمته سياسات متعددة، فكانت الخلافة العباسية في بغداد والخلافة الأموية في قرطبة والخلافة الفاطمية في القاهرة. ثم ظهرت وحدات سياسية ذات نزعات قومية فارسية أوتركية. ولكن هذا الانقسام السياسي والنزوع القومي الشعوبي لم يحل دون استمرار العلاقات الثقافية والتجارية بين الشعوب الإسلامية، مماجعل الفنون التي تنوعت بتعدد الانظمة السياسية، مرتبطة دائماً بالمبادئ الإسلامية ذاتها. وهكذا فإن التنوع الفني لم يخل بوحدة الفن الإسلامية، بل استمرت الفنون الإسلامية موحدة، وليس من يخطئ في تحديد

هويتها على امتداد أرض الاسلام، أوعلى اختلاف اشكالها، سواء أكانت اناء خزفيا أومقبض سيف أونقشاً في مخطوط

٢ ـ أحقاب الإبداع الفني

ما زال المختصون يميّزون بين ملامح هذه الفنون واتجاهاتها، وهم يستعملون في تصنيفهم أسماء السلطات السياسية التي تعاقبت. وهكذا فإن كتب تاريخ الفنون الإسلامية تتحدث عن فن أموي وآخر عباسي، كما تتحدث عن فن الاندلس وفنون الفاطميين وفنون الفرس والمماليك والاتراك العثمانيين، حسب تقسيم جغرافي مختلط بتقسيم تاريخي سياسي، سعياً وراء توضيح اتجاهات متنوعة لابد من إقراراها، ولكننا لانستطيع أن نخرجها أبدا من اطارها الفلسفي الاسلامي الذي حدد أصولها الجمالية المستقلة عن أي اصل جمالي آخر. وعندما كانت هذه الاتجاهات تنزلق إلى الاستمداد من أصول غربية، كما تم في المراحل الأخيرة للفن الفارسي، فإن هذه الاشكال الفنية تنفصل عن هويتها وترتبط بأصول غريبة.

٣- واقع الإبداع العربي

أصبحت تيارات الفن الحديث في العالم العربي أكثر وضوحاً بعد عمليات الالتقاء التشكيلي الذي تم عبر المعارض والمؤتمرات والاتحاد العربي للفنانين التشكيليين ، وأصبحت دراسة هذه التيارات ممكنة، ولقد تبين لنا أن نزوعاً قوياً يشد الفنان التشكيلي العربي لتحديد هويته القومية في الفن ، ولكنني لم ألحظ بعد وضوحاً كافياً للخلفية الفلسفية لهذه النزعات، على أنني أشعر بالارتياح عندما أقف أمام محاولات ناجحة تساعد على تحديد ملامح أصيلة للفن الحديث، ولا أرى الطريق طويلاً لمرور مواكب الفنانين العرب باتجاه فن عربي يقوم على خلفية جمالية وفلسفية أكثر وضوحاً.

لم تنفك وحدة الثقافة العربية عبر التاريخ الطويل، على الرغم من التحولات السياسية والانقسامات الإقليمية، التي وصلت إلى حدود ظهور الدول العربية المجزأة والتي مازالت ترنوإلى وحدة سياسية تعزز كيانها الدولي.

وكانت العقيدة ووحدة اللغة، العامل الأساسي في دعم وحدة الثقافة، فلقد انتقلت الأفكار الإصلاحية عبر الحدود السياسية، فتحررت الأقطار من سيطرة المحتل، وانتهى ما يسمى بالانتداب أوالاستعمار الذي ابتدأ مع انحسار الدولة العثمانية.

على أن فترة الاحتلال على اختلاف أمدها، قد أفسحت في المجال إلى تلاقح الثقافات بشكل مباشر، بعد أن كانت الرحلات التي قام بها رواد النهضة إلى الشمال، وما كتبوه عنها استشرافاً غير

مباشر لثقافة مختلفة عن الثقافة العربية، التي أنهكها الحكم المملوكي ثم العثماني وأبعدها عن الانفتاح والتقدم.

هكذا ظهرت مؤثرات الثقافة الأوروبية متباينة، على الرغم من التحفظات التي كانت تفرضها كرامة الهوية العربية، ولعل الفن التشكيلي كان من أبرز أشكال الثقافة الأوربية نفإذاً، على الرغم من اختلاف مفهومه عن تقاليد الفن العربي الإسلامي الذي كان سائداً.

لقد ظهر الفن الجديد بزمن متقارب في البلاد العربية تبعاً للتحول التربوي العربي الذي قاده الإصلاحيون، من ساسة ومفكرين، واستقر هذا الفن متطوراً باتجاه الحداثة التي ابتدعتها أوروبا، فكراً وأدباً وفناً وعمارة، وكان لا بد لهذه الحداثة من الانتشار عالمياً بتواتر مختلف، وبدت واضحة في تيارات الفن العربي.

وهكذا نستطيع أن نميّز مرحلتين في تاريخ الفن التشكيلي العربي، المرحلة الأولى كانت مرحلة معاصرة الفن الأوربي من حيث جماليته التشبيهية، ومن حيث مدارسه الانقلابية على الشكل، والتي ظهرت خلال القرن التاسع عشر، والمرحلة الثانية كانت مرحلة الحداثة التي ظهرت في أوروبا خلال القرن العشرين، والتي قامت على الحرية الإبداعية المطلقة، التي أوصلت الفن إلى التجريد والعدم.

ويجب القول إن تجارب المعاصرة كانت متشابهة ولكنها لم تكن متناسقة بين فناني الدول العربية، أما تجارب الحداثة فكانت أكثر تناسقاً بعد أن تقارب التشكيليون وتلاقت اتجاهاتهم، في المشاركات التي تمت في المعارض المشتركة أوفي البيناليات التي استوعبت لقاءاتهم وحواراتهم، ونشرت أخبارهم ونشاطاتهم. ولقد قدم النقاد أبحاثهم التي وطدت التعارف العميق بين الأساليب والاتجاهات، وحددت أوجه التوحد والتلاقي، لتكوين فن عربي حديث، ذي شخصية متميزة، محاولة إنقاذ الحداثة الفنية من العدمية.

ونستطيع أن نؤرخ بداية المرحلة الحداثوية في الفن التشكيلي العربي مع ظهور النزعات السريالية وما جاء بعدها من نزعات تجريدية ،على أن الحداثوية الأوروبية لم تنتقل إلينا بجميع محمولاتها الفلسفية والجمالية، فلقد تأخر ظهور الأبحاث الجادة التي عرضت الفكر الحداثوي، حتى ظهور دراسات في بعض المجلات المتخصصة، مثل مجلة الفكر العربي المعاصر ومجلة فصول، وبعض المؤلفات أوالكتب المترجمة.

الفصل السابع

المدار التطبيقي الصناعي

١-الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع

٢- فن الفخار والخزف

٣ - فن النحت الخزفي

٤ - صناعة الزجاج بوصفها فناً

٥- الفسيفساء

٦- النسيج والسجاد

٧- المعادن وصناعة السيوف والحلي



١- الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع

على الرغم من ظهور الآلة الميكانيكية والاعتماد على الطاقة الكهربائية فإن الصناعات اليدوية مازالت منتشرة في البلاد العربية، بل إنها ارتقت إلى مصاف الصناعات الإبداعية وأصبحت فناً تطبيقياً متميزاً. ومنذ بداية القرن العشرين ظهرت مدارس لتعليم الحرف اليدوية ومازالت حاضرة إلى جانب معاهد محدثة ومراكز خاصة بتعليم وتطوير الفنون التطبيقية، أي الحرف والصناعات اليدوية، كما أقيمت متاحف خاصة لهذه الصناعات اليدوية التي انقرض بعضها. على أن تأهيل الصانع اليدوي لم يكن مدرسياً كما هوالأمر اليوم.

مازالت الصناعة اليدوية عملاً دقيقاً يتطلب دربة واسعة وثقافة عملية طويلة، ولم تكن هناك ثمة معاهد لتكوين المحترفين، بل كانت الورشات هي المعاهد العملية لهذه الصناعة أوهذا (الكار) كما يقولون.

ويبتدئ العامل صغيراً في التدرب على يد الصانع، الذي يعلمه أسرار هذا الكار شيئاً فشيئاً طيلة سنوات، حتى إذا مهر في عمله، أصبح معلمه أباً له بالكار، يكفله ويقدمه للإجازة في احتفال طقوسي يسمى (الشد) إلى شيخ الكار، الذي يقدم له النصائح والتحذيرات فيقول له مثلاً، (كن صادقاً وأميناً واعلم أن كارك مثل عرضك، حافظ عليه بمقدرتك.. وإياك أن تخون أهل الحرفة، والخائن يدينه الديان).

ويبقى الارتقاء إلى رتبة (الصانع المعلم) ظفراً كبيراً يعادل الحصول على الدرجة الثانوية الصناعية، إذ بعدها يحق له أن يحصل على أجر جيد أويستقل بفتح مصنع للزخرفة، ثم هويصبح شيخاً للكار ينتخب من قبل أهل الكار من معلمين، ويكون له شأن في قيادة الكار وضبط نظامه، وتوسيع ثقافة وتجارب العاملين فيه ضمن نطاق النقابة، وقد يحاسب ويعاقب المخطئ والمقصر، ومن العقوبات اللطيفة التي يفرضها شيخ الكار على العاملين أن يعلق على بابه غصناً أخضراً، وهذا يعني أن العامل مدان، وأن عليه أن يدعوأهل الكار إلى وليمة تكفيراً عن ذنبه في خروجه عن قواعد الكار.

حتى منتصف القرن العشرين، استمر توزيع الصناعات اليدوية في مدينة دمشق خاضعاً لخارطة ثابتة، ففي حي الشاغور كانت صناعة الزجاج التي اعتمدت على الطاقة الحرارية المتولدة من مواقد (فحم الدق) (يتم الحصول عليه من الجمر بعد إطفائه بالماء)، و(الجفت) من معاصر الزيتون و(القشر) قشر الجوز وبزر المشمش، ثم ظهرت معامل نصف آلية، مثل معمل دمشقية، ثم انتقل المعمل خارج المدينة ولكن المواد الأصلية ليست قريبة من المعمل وهي الرمل وفحمات الكلس وكبريتات الكلس والمغنزيوم والصوديوم المستورد من الخارج.

وفي الشارع المستقيم حتى الباب الشرقي بدمشق استقرت صناعة الحفر والتنزيل بالفضة والذهب على النحاس، وفي معامل النعسان كان ثمة معرض دائم لهذه الصناعات النفيسة. واستقرت الصناعة النسيجية في حي القيمرية، وتوزعت صناعة النسيج في حي الأكراد وكانت تعمل على أنوال البروكار، وفي الشاغور والميدان كانت أنوال الأغباني. وانتقلت معامل الدامسكوخارج المدينة قريبة من القرى التي استهوى سكانها هذا النسيج، وفي الشارع المستقيم انتشرت أيضاً صناعة الميناء.

واشتهرت مدينة دوما بصناعة التطريز. وكان سوق الخياطين مكاناً مخصصاً لتصريف إنتاج أكثر الصناعات اليدوية.

٢- فن الفخار والخزف

في جميع عصور التاريخ كان الإنسان وما يزال يبحث عن وسائل مفيدة لتأمين حاجاته المعاشية والاجتماعية. وكانت العناصر الطبيعية من طين وخشب وحجر هي الوسائل التي صنع منها أدواته، ولعل الطين كان أسهل هذه الوسائل وأكثرها مطواعية لمهارة الإنسان، ومنها تصنع مداميك الجدران، ومنها تصنع الصفائح والكؤوس الفخارية، أوتصنيع التماثيل والتمائم، أوتصنع منها قراطيس للكتابة على شكل ألواح Tablet. وعندما اكتشف النار انتقل الطين من مرحلة التجفيف بتأثير الشمس إلى الشيّ بالأفران، فأصبحت أكثر قدرة على الديمومة لصلابتها، ثم انتقلت بعد ذلك إلى رسم سطوحها بلون وحيد أولونين، بخطوط رمزية، لم تلبث أن أصبحت أكثر تعبيراً عن صورة النبات أوالحيوان.

إن جميع المكتشفات الفخارية التي تعود إلى العصر الحجري في المريبط أوإلى بداية التاريخ في تل حلف، أوعلى امتداد نهر الفرات، مازالت شاهداً على اعتماد الإنسان على هذه الوسائل الفخارية قبل أن يتمكن من اكتشاف المعدن، ولكن مادة الطين استمرت وحتى يومنا هذا وسيلة أساسية للصناعات اليدوية الراقية، والتي تمثلت في إنتاج الأواني الخزفية أوالألواح والبلاطات.

انتقلت صناعة الطين لكي تلبي حاجات جمالية إضافة للحاجات الاستعمالية، وبخاصة عندما تم استعمال حرق الطين مع الأكاسيد المعدنية كألوان أوكبريق معدني.وهكذا أصبحت صناعة الخزف من أبرز الصناعات اليدوية الفنية يدعمها السلاطين والولاة، لتكون من المقتنيات والهدايا النفيسة. وكانت دمشق من أبرز مراكز صناعة الخزف وإليها ينسب الخزف الذي انتقل إلى القاهرة عاصمة المماليك، وفي المتاحف الوطنية والعالمية نماذج من الخزف المصنوع في سورية والذي انتشرت صناعته في مدن حوض الأبيض المتوسط. وكانت الرقة والرصافة موطن صناعة الخزف منذ القرن الثامن الميلادي. وقد تأثرت هذه الصناعة بالإنتاج الخزفي الذي انتقل من شرقي آسيا عن طريق الحرير.

اعتمد الخزافون على الطين المحلي المتوفر في ضفاف نهري الفرات والعاصي، وبعد تشكيله على شكل آنية أوسراج أوحيوان، يغطى بطبقة من الطلاء ترسم عليه زخارف وكتابات بالأكاسيد المعدنية، ثم تحرق للمرة الأولى بحرارة عالية، ثم تحرق بحرارة منخفضة للوصول إلى بريق معدني Luster.

انتقلت صناعة الخزف هذه إلى الفسطاط في مصر، واستمرت سائدة في جميع العصور حتى أصبحت اليوم آلية تعتمد على القوالب الجاهزة.

في جميع المباني القديمة وبخاصة المساجد والتكايا والمدارس، مازالت ألواح الخزف «القيشاني» تغطي الجدران والأفاريز تحمل تشكيلات زخرفية ملونة بعناصر نباتية محرفة وبكتابات. وصناعة هذه الألواح أوالبلاطات لا تختلف عن صناعة الخزف، فهي تعتمد على الطين في تشكيل الألواح وعلى الألوان والأكاسيد في زخرفتها.

وترجع صناعة هذه الألواح يدوياً إلى العصر العباسي.وازدهرت في دمشق وحلب منذ القرن الرابع عشر، وهي تختلف عن الألواح التي اشتهرت في العصر العثماني صادرة عن مدينتي كوتاهية وإزنيك، والتي غطت جدران القصور والمساجد في استانبول، كقصر طوب كابي ومساجد السليمانية والأحمدية وعشرات أخرى. أما الألواح التي نراها في مسجد حمام ومدفن التوريزي بدمشق والتي تعود إلى العصر المملوكي، أوالألواح التي تعود إلى عصر لاحق والموجودة في دمشق اليوم في التكية السليمانية وفي مباني الدوريشية والسنانيةوفي مدفن سلطان صلاح الدين وجامع محي الدين بن عربي فإنها صناعة يدوية شامية، تتميز بألوانها الباردة كالأزرق الكوبالت والأسود والأخضر، إلى جانب اللون الباذنجاني مع غياب اللون البندوري.

تمتاز الألواح الدمشقية بالندرة بعد أن فقد معظمها بعد حريق المسجد الأموي في القرن التاسع عشر، وما بقي من الواحه النادرة يعد تحفى فنية غالية. ومن المؤكد أن ثمة تبادلاً بالخبرات مع صناعة الألواح الخزفية التركية. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، توقفت هذه الصناعة اليدوية بعد أن ظهرت الصناعات الآلية وأشهرها ما ينتجه مصنع يلدز في استانبول

عرف الفخار منذ العصر الحجري الحديث، ولقد عثر في الدول الإسلامية، وبخاصة ايران والعراق ومصر وبلاد الشام على أوان وكسر فخارية تعود إلى عصور مختلفة بدءاً من الالف التاسع قبل الميلاد وحتى بداية التاريخ عند ظهور المعدن الذي زاحم صناعة الفخار. ثم استمرت هذه الصناعة وازدهرت في العصور الإسلامية، واكتسبت طابعاً جمالياً بلغ أحيانا حد الروعة. وفي متاحف العالم نماذج خزفية مصنوعة من الفخار المشوى المغطى بطبقة من الميناء (الغليز) وعليها رسوم وكتابات رائعة مغطاة بطبقة شفافة ذات بريق معدني. وهكذا فان الفخاريات على أنواع، بعضها مجرد بدون لون وتكمن أهميته في شكله، ومن هذا النوع ماكان على شكل حيوانات

وهي بحجوم صغيرة. أما الفخاريات الضخمة فإنها غالباً ماتكون مزينة بمعجون فخاري بارز على أشكال مختلفة من رسوم مجردة أونباتية أوحيوانية أوكتابات. أوتكون مصنوعة عن طريق الصب. وفي متاحف سوريا والعراق نماذج من هذه الفخاريات.

والنوع الثاني من الفخاريات، هوالفخاريات المطلية بألوان مائية أخضر وأزرق مع زخارف وكتابات مثل «صحة وعافية» تتم بالحز أوالرسم تحت طبقة، وهي غالباً على شكل صحون وزمزميات وسلطانيات، معدة للاستعمال اليومي من الناس جميعا.

أما النوع الثالث فهوالخزف ذوالبريق المعدني، ومن المعتقد أن هذا النوع هومن ابتكار سامراء والرقة. وهذا النوع من الخزف ينتج للخاصة نظراً للجهد والكلفة فيه. ولذلك فلقد عثر عليه في مراكز الحكم.

وأهم مراكز الخزف الاسلامي، هي الفسطاط وسامراء والمدائن وسمرقند والري وسوسا ونيسابور وافراسياب، والاندلس ولقد عرف هناك باسم الزليج، ومن أشهر الخزف الايراني مايطلق عليه اسم (الجبري) وأشهر مركز لها هومدينة الري، وهوحافل برسوم الطيور والحيوانات والسعف النخيلي ومعظم هذه الخزفيات سلطانيات ذات لون أحمر عليها رسوم محزوزة مع طلاء شفاف وشريط أخضر. والرسوم إما ان تكون فوق الطلاء أوتحته. وفي سامراء والرقة والفسطاط عثر على خزف محلي بزخارف من البريق المعدني تعود إلى القرنين الثامن والتاسع. ويصنع هذا النوع من طفل أصفر نقي يغطى بطبقة مينائية شفافة ترسم على زخارف بأكاسيد معدنية بعد حرقها للمرة الاولى، وعندما يعاد حرقها تتحول الاكاسيد التي تتحد مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة ذات بريق أخاذ، ولقد عثر في سامراء وفي الري على نماذج رائعة لهذا الخزف. وفي جامع القيروان بلاطات خزفية هي من صناعة بغداد أوالقيروان.

في العصر السلجوقي (القرن ١٢-١٣) وصل الخزف في ايران إلى قمة ازدهاره. ثم ازدهر الخزف في مدينة كاشان (القرن ١٣-١٤) وظهرت أسماء الخزافين الايرانيين المشهورين، كما ظهر تأثير البورسلين الصيني في أعمالهم. وخزف الرقة يعود إلى هذه الفترة وبعدها، وينسب إلى العصر السلجوقي والاتابكة. وهوخزف ذوبريق معدني وذوزخارف مرسومة وبعضها رسمت زخارفه بالأسود تحت طلاء فيروزي. ويشبه خزف الرقة خزف الرصافة المجاورة للرقة.

وفي العصر المغولي (ق ١٤) شاع في ايران الفسيفساء الخزفي، نراه في كسوة ضريح اولجايتوفي مدينة سلطانية، وفي محراب مسجد بابا قاسم في أصفهان. واستمر هذا النوع حتى القرن الخامس عشر.

وفي العصر الصفوي (ق ١٦ - ١٨) ظهر الخزف الايراني المقلد للبورسلين الصيني من عهد (منغ) الذي شجعه الشاه عباس، وظهر أيضاً خزف (كوبجي) الصيني الاصل. كما ظهر خزف (السيلادون)

وفي العصر المملوكي ازدهر الخزف ولقد عثر في الفسطاط (مصر) على بقايا قطع عليها توقيع الخزافين من امثال الغيبـي والتوريزي والمصري. في متحف الميتروبوليتان مشكاة خزفية بامضاء ابن الغيبـي.

وفي العصر العثماني وصل الخزف اوج شهرته في بورصه حيث نرى البلاطات الخزفية الملونة والمطلية بالميناء أوالمرسومة تحت الطلاء، وهي تزين محاريب الجامع الأخضر والضريح الأخضر (١٤٢١م). وتعد مدينة ازنيك أهم مركز لصناعة الخزف التركي في القرنين (١٦ - ١٧) إلى جانب مدينة كوتاهية. ويمتاز هذا الخزف برسومه النباتية والقرنفلية وألوانه الزاهية ويتميز بلونه الاحمر الذي يصنع من الطفل المحمر. ولقد غطيت جدران أهم المساجد التركية والقصور بالواح الخزف هذه، نراها في جامع السلطان احمد ١٦١٤ وفي قصر الطوب كابي في استانبول.

وفي دمشق ظهرت بلاطات خزفية مماثلة تمتاز بلون أحمر مختلف، واحيانا بتواقيع الفنانين، تعود إلى نهاية العصر المملوكي مثل ألواح مسجد وحمام التيروزي، وكثير منها يعود إلى بداية العهد العثماني كما في التكية السليمانية والدرويشية بدمشق.

وفي الأندلس كان الخزف قد ازدهر أولاً في مدينة الزهراء (ق ١٠) وتشمل زخارفه رسم طيور وكتابات وأزهار وبعضها ذوبريق معدني، وكانت مدينة بطرنة مركزا لصناعة الخزف الاندلسي، واشتهرت مالقة بصناعة القدور والاواني التي تسمى (المالقي) كما امتازت مدينة منيشة بصناعة القدور البرميلية Barella التي اشتهرت دمشق بصناعتها. وانتقلت صناعة الخزف إلى الإسبان بعد المسلمين في الفن المدجن.

٣- فن النحت الخزفي

اعتمد فن النحت الخزفي على تقاليد صناعة الخزف التي كانت شائعة في البلاد العربية، ففي بلاد الشام كان فن الخزف واضحاً في صناعة ألواح القيشاني التي نراها في المباني المملوكية والعثمانية، في سورية وفي تونس والجزائر والمغرب، اعتمدت صناعة الخزف على تقاليده التي كانت متقدمة في بلاد الأندلس، تحت اسم الزليج (إزليخو)، وما زالت هذه الصناعة الفنية زاهرة في المغرب العربي ووصلت إلى حدود فن النحت الخزفي الذي اهتمت به مدارس الفنون ودعمت مراكز الخزف. ومن رواد النحت الخزفي في المغرب عبد الرحمن رحول، وموسى زكاني من

أساتذة الخزف، يستمدان مواضيعهما من التقاليد الشعبية مع تبسيط الواقعية، وفي مصر أخذ فن الخزف اتجاهاً تشكيلياً إبداعياً.

ومن رواد فن النحت الخزفي في مصر، فتحي محمود، وقد لمع اسمه بعد حصوله على جوائز عديدة لتبنيه الفن الفرعوني، الشعبي في تماثيله الخزفية، وإلى جانبه كان حسن حشمت (١٩٢٢-؟) من أوائل الخريجين من كلية الفنون التطبيقية وظهر إنتاجه منذ العام ١٩٣٩ وأقام معرضين في باريس ولندن، وأسلوبه شعبي بأسلوب هادئ وألوان جذابة واستفاد في عمله من الطينة المصرية.

ومن أوائل الخزافين السوريين الفنان محمد حسام الدين (١٩٣٧) وفي العراق تطور فرع الخزف في كلية الفنون وكان سعد شاكر من وراء هذا الفن ومعلميه الأوائل.

ومن النحاتين في المغرب عبد الرحمن الرحول وموسى زكاتي وهما من أساتذة هذا الفن، وقد استمد مواضعهما من الفن الشعبي.

٤- صناعة الزجاج بوصفها فناً

عند زيارة المتحف الوطني بدمشق، فإن جناح الأواني الزجاجية يكشف عن عراقة هذه الصناعة الزجاجية اليدوية، التي ابتدأ ظهورها منذ الألف الأول قبل الميلاد، حيث كانت المراكز الفينيقية الممتدة من السواحل السورية شرقاً وحتى السواحل الإسبانية غرباً وبخاصة في قرطاجنة، تصدر روائع الأواني الزجاجية المسماة «الألف زهرة» Millefiori، وهي على شكل قوارير وأوان مؤلفة من طبقات متموجة ملونة من الزجاج بأداة تشبه المشط.

وتتم صناعة الزجاج بطحين مزيج من الرمل والقلي والحجر الكلسي، ثم يسخن المسحوق بدرجة عالية تصل إلى ١٥٠٠ درجة، حتى يصبح المزيج هلامياً يساعد على تشكيله ألواحاً مسطحة أوأوانٍ مفرغة عن طريق أنبوب معدني لنفخ المزيج، ومازالت هذه الطريقة مستعملة حتى اليوم، نراها واضحة في مراكز صناعة الزجاج اليدوية في دمشق.كما نراها مطبقة أيضاً في مورانوقرب مدينة البندقية الإيطالية، والتي أصبحت تعيد إنتاج الخزف الإسلامي التقليدي منذ القرن الثامن عشر، تجلى ذلك بإنتاج القناديل والمشاكي مقلدة ببراعة.

وكانت هذه الصناعة قد انتقلت مع عمالها إلى سمرقند بأمر تيمور لنك، ثم أصبحت شيراز في عهد الشاه عباس مركزاً هاماً لهذه الصناعة اليدوية مزينة بمنمنمات فارسية.

وفي متاحف أوروبا وفي كثير من الكاتدرائيات نماذج زجاجية صنعت في الشام أومصر، من أهمها المشاكي أي المصابيح الزجاجية المموجة والتي نرى نماذج منها في متحف المتروبوليتان في نيويورك وفي متحف القاهرة الإسلامي.ويتحدث المقريزي عن الروائع الزجاجية التي نهبت من قصر الخليفة الفاطمي والتي نرى بعضها في متاحف العالم.

ويقبل الهواة على الأواني الزجاجية المزخرفة بأشكال مؤلفة من دوائر منفوخة أومختومة معالجة بملقط أومنقاش، أوملونة بريشة، أومرصوفة بالبريق المعدني، أومذهبة بريشة دقيقة وبفرشاة للتلوين الذهبي.

وبعد حرق الإناء يطلى بالميناء نصف الشفاف من ذائب الرصاص، ثم يلون بالأكاسيد المعدنية.وإلى جانب الزجاج كان البلور النقي الذي يجلب الحظ لصاحبه كما يقال.

ومازالت صناعة الزجاج اليدوية قائمة حتى اليوم نرى نتاجها في الأسواق والمراكز السياحية.

وتطورت صناعة الزجاج لكي تعتمد على القوالب المعدنية، وعلى الزجاج المكسّر بعد غسله من الشوائب، ثم يدفع إلى حوض الانصهار ثم إلى حوض التصفية ،وبعدها يتم نفخ الزجاج الملون بواسطة أنبوب حديدي طويل، أوبوضعه في قوالب معدنية بوسائل آلية مستحدثة. ومنذ منتصف القرن العشرين ظهر معمل الزجاج والصناعات الخزفية في دمشق مستخدماً الآلات والمحركات والأفران المتنوعة.

وكانت سوريا مركزاً لإنتاج الزجاج المموّه منذ ما قبل التاريخ، وازدهرت في العصر الإسلامي في دمشق وحلب وصدرت إلى أوروبا مع الحجاج والرحالة وهوزجاج ثقيل، يدخل في تركيبه أكاسيد الرصاص والقصدير والمرو

عند زيارة المتحف الوطني بدمشق فإن مجموعة من الأواني الزجاجية من كؤوس وقماقم من الزجاج الكثيف ذي اللون العسلي، نراها مزينة بخطوط دقيقة من الميناء البيضاء الملتفة بشكل حلزوني وبتموجات حول الإناء.

والزجاج المعشق طريقة لتغليف النوافذ والفتحات العليا، بزخارف زجاجية شفافة ملونة ويطلق عليها اسم القمريات أوالشمسيات، إذ ينفذ من خلالها ضوء الشمس والقمر، وهي تجمع بين الوظيفة الجمالية الزخرفية، وبين الوظيفة النفعية، إذ أنها تحجب الغبار والصوت والمناخ الخارجي عن الداخل. ولقد استعملت هذه الطريقة منذ بداية الإسلام ،وكانت غالباً عبارة عن زخارف جصية مفرغة ثم أضيف إليها الزجاج الملون.

ونرى ذلك منتشراً في الشام ومصر وفي السعودية. ويعتبر في اليمن من مظاهر العمارة الأساسية.وهذه الزخارف الزجاجية هندسية أونباتية مؤطرة ومثبتة بالجص. وطريقة ذلك أن يحضر أولاً التصميم الزخرفي الملائم للفتحة والمكان، ثم يقوم الصانع بإعداد إطار خشبي مطابق لأبعاد الفتحة. ثم يتم إعداد الجص مع الماء، ليسكب ضمن الإطار على شكل لوح مسطح جاف ولكنه طري سهل الحفر، ثم يلصق الزجاج المقطع تعشيقاً على فراغات السطح، ثم ينتهي العمل بترميم الأخطاء وإزالة الشوائب. وهذه الطريقة تختلف عن لوحات الكنيسة التي تعتمد على أشرطة الرصاص في تعشيق الزجاج وليس على الجص.

اشتهرت مصر وسوريا منذ العهد الفاطمي المشترك بصنع الزجاج المنفوخ على شكل اوان مختلفة مزخرفة بخيوط زجاجية بارزة أومضغوطة. واشهرها كان برسوم ذات بريق معدني والوان المينا. ويذكر المقريزي عددا من الواني الرائعة التي كانت ضمن كنوز الخليفة المستنصر الفاطمي (١٠٦٢م)، ونرى بعضها في متاحف اوربا، (فينا - البندقية - لندن - فلورنسا - اللوفر). وفي كاتدرائية سان ماركو بالبندقية ابريق زجاجي رائع يعود للخليفة العزيز (ت ٩٩٦).

وفي ختام القرن (١٢) بدأ العصر الذهبي للزجاج الإسلامي في مصر وسوريا، واستمر حتى القرن (١٥) وكانت زخارفه مذهبة أومطلية بالميناء. وكانت حلب ودمشق مركز صناعة هذا الخزف. ويتحدث القزويني عن غزارة انتاجها في حلب ١٢٨٣ م. ولقد اطلق على الخزف الفاطمي اسم دمشق، لانها كانت اهم مصدر له إلى اوربا، ومثاله كوب شارلمان المحفوظ في متحف شارتر.

واستمرت دمشق أعظم منتج للزجاجيات في العصر المملوكي منذ عام ١٢٦٠ م ونشطت مع القاهرة بصنع المشاكي التي زينت مساجد القاهرة ودمشق. وهي تحمل زخارف رائعة وكتابات تحمد السلطان من (ق ١٣ - ١٤) مثل السلطان بيبرس والسلطان قلاوون والناصر محمد، ولكل سلطان رنك خاص (شعار) زين هذه المشاكي.وفي متحف القاهرة ومتحف ميتروبوليتان عدد منها. وقد اشتهر من الزجاجين اسم علي بن محمد رمكي. وقد صنع الزجاجون أيضاً زهريات وأكواب، من أشهرها زهرية مموهة بالميناء تعود إلى سوريا موجودة في متحف ميتروبوليتان.

٥- الفسيفساء

في جميع حواضر البحر المتوسط شواهد على صناعة يدوية فنية تقوم على رسم أحداث وهيئات وزخارف وكتابات بإسلوب مبسط، ولكن هذا الرسم يعتمد على رصف نصوص فسيفسائية ملونة، حجرية أوزجاجية، رصفاً محكماً موزعاً في أبعاد الألواح التي تزين أرضيات أوجدران المعابد أوالقصور. ويغطي هذا الرصف أجزاء الصورة لكي يشكل لوحة متكاملة ملونة.

وطريقة هذا العمل الفني اليدوي الفسيفسائي، تعتمد على فصوص أومكعبات لا تتجاوز أضلاعها السنتييم الواحد يقطع من الصخور الملونة ومكعبات زجاجية ملونة تحضر من معجون الزجاج المعالج بالسيليكات الذائبة بفعل الحرارة العالية، وتلون بالأكاسيد وتصب في قوالب محجرة على شكل مربعات لتسهيل قرضها وتحضيرها للرصف والتنضيد.ثم توزع الفصوص الملونة حسب صور تحضيرية ضمن خطوط إنسيابية نظامية، وتثبت الفصوص على قماش خططت عليه معالم الموضوع الفني، ثم تلصق عليه الفصوص مقلوبة فصاً فصاً. وبعد أن ينتهي التنضيد يسكب عليه ملاط من الجص والقصب، أومن الأسمنت المسلح ثم يقلب لوحاً ثابتاً يوضع في مكانه.

ومن أقدم الفسيفساء ما اكتشف في حفائر بومبي في إيطاليا والذي يعود إلى العهد الإغريقي، ويمثل موقعة ايسوس ٣٣٠ ق.م، بين الاسكندر المكدوني وبين دارا ملك الفرس. ثم انتشر هذا الفن في العصر الروماني والبيزنطي في المباني الدينية، نرى آثاره في متاحف باردوفي تونس، وفي متاحف المعرة والسويداء وأفاميا في سورية.واستوى الفسيفساء في العصر الإسلامي، ونرى شواهده في الجامع الأموي الكبير في دمشق، وفي قبة الصخرة وفي القصور الأموية، وتبدومواضيعه زخرفية نباتية، أوتمثل مشاهد معينة. وانتقل هذا الفن إلى الأندلس حيث نراه في جامع قرطبة، كما استمر ظهوره في العصر المملوكي كما في زخارف المدرسة الظاهرية.

ويطلق اسم الفسيفساء أوالموزاييك جوازاً على عمليات رصف وحدات من الصدف والعظم والعاج وتنزيلها على الخشب، كما يطلق على وحدات حجرية ملونة تكشل زخارف هندسية تغطي سطوح الفسقيات والبرك ويسمى المشقف، الذي نراه في جميع الحواضر على امتداد شواطئ البحر المتوسط الجنوبية.

٦- تاريخ النسيج

تقاليد النسيج في مصر تعود إلى ماقبل الاسلام حيث النسيج القبطي، وقد عثر على قطع منه في اطلال الفسطاط والبهنسا وبلدة العزم قرب أسيوط، ثم ظهرت الاقمشة ذات الزخارف المنسوجة بالألوان المتعددة من الصوف والكتان، أوالمطرزة بالحرير، ومثالها قطعة في متحف القاهرة عليها اسم الخليفة الأمين (٨١٣ هـ).

وفي العصر الفاطمي وصلت المنسوجات الكتانية والحريرية إلى غاية الدقة، ويقال ان ثوبا كاملا كان يمكن سحبه من خلال حلقة خاتم، وكانت الكتابة الكوفية ابرز عنصر زخرفي إلى جانب الكتابة بالخط الثلث.

وفي ايران تميز النسيج الحريري بتوشيحات نباتية أو بشرية وطبيعية، نرى مثلها في متاحف اوربا. وفي عهد الشاه عباس الصفوي ظهر الحرير الثمين الموشى والمخمل من صنع كاشان ويزد واصفهان.

ومن بغداد أمثلة نسيجية عليها طراز بغداد (مدينة السلام) واشتهرت موصل بالحرير الذي عرف باسم الموصلين.

ويشابه النسيج التركي نظيره الفارسي، ومنه اقمشة مخملية أوموشاة ذات ارضية حمراء وزخارف ذهبية وفضية.

وفي الأندلس يذكر الإدريسي (ت ١١٥٤ م) انه في المرية كان ثمانمئة (مصنع للمنسوجات الحريرية الفاخرة واشهر هذه القطع ماكان مزينا بصور قصصية.

وظهرت في الهند صناعة المنسوجات الحريرية الموشاة، في عصر المغول في مدينة لاهور واحمد اباد. ويمتاز الوشي الهندي بغزارة الزخرفة، أوبالتطريز الذي كان فنا شائعا ومايزال، نراه في الاردية والعمائم والأحزمة.

٧ ـ السجاد

يتحدث اليعقوبي عن سجاد قديم في أسيوط، كما يتحدث المقريزي عن ابسطة من القلمون (سوريا) ولعل بلاد التركمان كانت أول من اشتهر بصناعة السجاد والبسط التي ازدهرت في العصور السلجوقية (ق ١٣). على أن أجود السجاد الايراني كان من صنع تبريز في عهد الشاه إسماعيل الصفوي (ت ١٥٢٤م) وثنة سجادة ذات جامة ومناظر صيد موجودة في متحف ميلانو(١٥٢٣م)، وعليها اسم صانعها غياث الدين جامي. ومنها مايحوي عددا من الجامات. وقد حفلت السجاجيد الصفوية برسوم الحيوانات الدقيقة. وكانت تصنع من الصوف أو من الحرير ويطلق على بعضها اسم السجاجيد البولونية.

ومن السجاجيد الصفوية ماهومنسوج بخيوط الذهب والفضة ويعود إلى عصر الشاه عباس (ت١٦٢٨ م) وهذه السجاجيد تصنع بطريقة النسيج أوبطريقة العقد أي بتعشيق خيوط السداة مع بعضها.

وفي الهند كان السلطان أكبر (ت ١٦٠٥ م) يدعم صناعة النسيج والسجاد. واستمد من ايران هذه الصناعة التي تقدمت في عهد حفيده شاه جهان، ومن ذلك العهد قطعة من مجموعة التمان الخاصة تشتمل البوصة المربعة فيها على ١٢٥٨ عقدة.

ولقد اشتهرت كاشان وقم وتبريز وشيراز واصفهان بصناعة السجاد، وتميزت كل بلد بزخارفها وألوانها وشكلت مدارس مختلفة بصناعة السجاد الايراني.

واشتهرت تركيا بصناعة سجاجيد الصلاة التي يزينها شكل محرابي، وبعضها ينسب إلى دمشق، ولكن أكثرها من صناعة أ ستانة وبورصة في المشاغل السلطانية، وأهمها ماصنع في كورديد وكولا (ق ١٨) .

والى مدينة عشاق تنسب بعض السجاجيد التركية، وهي مرسومة بخيوط منكسرة ملونة فوق أرضية حمراء، ولقد فتن بهذا السجاد الاوربيون، وظهرت في لوحات المصور الألماني هولباين وأطلق عليها اسمه. وهي تمتاز بطابعها الهندسي وزخارفها النباتية واطاراتها المتشابكة المستوحاة من الخط الكوفي.

ومن السجاجيد التركية سجادة لازيق (لاوديسة) وبرغامة. أما الأبسطة القوقازية التي ظهرت بين البحر الأسود وبحر قزوين فانها ترجع إلى القرن (١٩) ويطلق على بعضها اسم سجاد التنين اوالأبسطة الأرمنية، وتمتاز بأشكال معينات تزينها أوراق نباتية مسننة.

وفي العصر المملوكي ظهر نوع من السجاد في مصر والشام يمتاز بتقطيعات هندسية مثمنة تزينها تفريغات وزخارف نباتية وأشكال ثريات يسيطر عليها اللون الأخضر والأحمر. وأطلق عليها اسم «سجاد دمشق» ومن الصعب تمييز هوية هذا السجاد لاختلاطه مع سجاد صنع في مصر وآخر صنع في المغرب والأندلس التي انقلبت فيه المثمنات إلى رنوك. وفي فينا روائع من هذا السجاد الذي مازال يحمل اسم (دمشق).

٨- المعادن وصناعة السيوف والحلي

منذ العصر البرونزي قبل التاريخ أصبح المعدن من نحاس وقصدير وسيلة لصنع الأواني والتماثيل يدوياً، وطريقة تحضير البرونز تبدأ بصهر معدن النحاس بنسبة كبيرة مع القصدير بنسبة الثلث في بوتقة على حرارة عالية، ثم يسكب المعدن المصهور في قوالب خاصة مؤلفة من طبقتين يستقر المعدن المصهور بينهماز وهذه الطريقة قديمة جداً ومازالت مستعملة حتى اليوم. في المتاحف نماذج برونزية من أونٍ وتماثيل تعود إلى عصور مختلفة.

وثمة طريقة أخرى للسكب بواسطة الرمل الناعم الذي يحفظ تجويف الشكل المطلوب والمصنوع من مادة بسيطة ،ويسكب المعدن في التجويف الرملي بوصفه قالباً ينتج قطعة معدنية فنية.

وفي عصر لاحق ظهر معدن الحديد في هذه الصناعة إلى جانب معادن أخرى وبخاصة الثمينة منها. ومازالت الصناعات المعدنية من النحاس رائجة في دمشق حتى اليوم وهي من الصناعات اليدوية التقليدية التي صنعت في دمشق ضمن الأسوار، نراها متمثلة في الثريات والكؤوس والصحاف والأباريق. وفي المتاحف العالمية والوطنية، نماذج قديمة منها تحمل أسماء السلاطين الأيوبيين والمماليك، مثل السلطان صلاح الدين والسلطان بيبرس والسلطان محمد بن قلاوون.

وتتم صناعة زخرفة الأواني النحاسية النافرة يدوياً عن طريق (الدق) بمطارق وإزميل حسب رسوم مصممة واقعية أوزخرفية مجردة. أوعن طريق(الحفر)، وهي زخارف غائرة وليست نافرة. أوعن طريق (التنزيل) أي تنزيل قضبان من الذهب الخالص أوالفضة في مناطق الحفر، لإبراز رسوم متنوعة وكتابات بخط جميل. وثمة طريقة رابعة تقوم على (تفريغ) ألواح النحاس على شكل رسوم، وذلك تحضيراً لتأليف الثريات والقناديل والأواني الأخرى. ويسمى الصانع (نقاش).

ظهرت صناعة المعدن الحديثة في تصميم الأبواب والنوافذ من الحديد والنحاس الأحمر أوالأصفر. وأجمل مثال هوباب مؤسسة المياه في دمشق.

يرتبط اسم دمشق بصناعة معدنية متميزة هي صناعة السيوف حتى أطلقت تسمية الدمشقة Damaskining على طريقة صنع هذه السويف وبخاصة نصل السيف الذي يصنع من الفولاذ «الجوهر» كما يقال ، وتعني هذه الصفة ما يحتويه فولاذ نصل السيف من رسوم شفافة متموّجة قزحية الألوان.

وفي المتحف الحربي بدمشق مجموعة من السيوف الدمشقية القديمة، وأهمها وأقدمها محفوظ في متحف طوب كابي في استانبول وهي سيوف قاطعة كانت تصنع في مسابك خاصة تحدث عنها المؤرخون القدماء. وانتقلت صناعة هذه السيوف إلى الأندلس في إشبيلية وقرطبة وغرناطة. وبرزت أهمية هذه السيوف في الحروب الصليبية. وانتقلت تسمية الدمشقة إلى اللغات الأجنبية، كما انتقلت هذه الصناعة إلى سمرقند وغيرها بتأثير الشاه عباس.واستمرت صناعة السيف الدمشقي حتى ظهور الفولاذ الأوربي الرخيص الذي حل محل الفولاذ الدمشقي، وهكذا غابت أسرار صناعة الجوهر في السيف الدمشقي.

ويصنع السيف الدمشقي بتفحيم الحديد المستخرج من بلاد الشام أوالمستورد من الهند وذلك بتحمية الحديد في كور، وصهره في بواتق يضاف إليه معدن المنغنيز لزيادة لمعانه ومنع تأكسده، مع مواد عضوية مثل قشر الرمان وقش الرز التي تتفحم بسرع، ويصبح الحديد فولإذاً عليه تقسيمات على نصال السيف يطلق عليها اسم الجوهر أوالفرند.وتحاول مراكز البحث الكشف عن سر الجوهر لصناعة السيف الدمشقي.

ثمة أسواق هامة في المدن السورية وبخاصة في دمشق وحلب تختص بصناعة الصياغة اليدوية، التي بلغت حداً بعيداً في الدقة والإبداع. وتقوم الصياغة على استغلال المعادن الثمينة كالذهب الأصفر والأبيض والفضة، ذلك بعد إضافة نسبة من النحاس إلى هذ المعدن أثناء عملية الصهر، لتقوية بنية هذا المعدن وجعله صلباً بنسبة محددة تسمى العيار وهو١٨ أو٢٤ في الذهب.

وتتم الصياغة بتحضير المعدن وتشكيله عن طريق الطرق واللحام بواسطة منفاخ من الفضة أوبابور الضرب، وقد تسحب الصفائح على شكل شرطان تلف وتستعمل مع الرقائق حسب الطلب عن طريق اللحام أوالتشبيك.

أما التحف المعدنية من برونز أوحديد أوفضة أوذهب، فهي أوان على أشكال مختلفة بعضها حيواني مزخرف وبعضها أباريق (Aquamanile). ولقد ازدهرت التحف المعدنية في العصر السلجوقي والفاطمي والمملوكي وبخاصة في عهد السلطان محمد بن قلاوون (ت ١٢٩٤ م) ومن أبرز التحف السيف الدمشقي المجوهر المحلى بقبضات مزخرفة. وفي متحف الطوب كابي نماذج من السيوف تعود إلى العصور الإسلامية الأولى، ينسب بعضها للراشدين والأمويين.



سامي محمد (الكويت)

الفصل الثامن

المدار الزخرفي والكتابي

١- الرقش أو الزخرفة

٢- الرقش العربي(أرابيسك)

٣- فن الإيقونة



١ ـ الرقش أو الزخرفة

الفن التصويري المجرد هو الغالب في التراث التصويري الإسلامي، ويرجع ذلك إلى ارتباط الفن التصويري بالمعاني المطلقة التي ابتدأت تحديدا بمفهوم الله. فالله ليس كمثله شيء، فهوالكون والحق والسرمد، والمؤمن مشدود إلى الله بنواصي الايمان والسعي إلى الكشف عن أسرار الوجود المطلق، وهذه العلاقة بين المؤمن وخالقه تبدوجلية في الرقش Arabesque، هذا التصوير الذي يحاول عن طريق الخط الهندسي أوالخط اللين النباتي التعبير عن معنى الخالق، على شكل أشكال نجمية جابذة نابذة، أوعلى شكل أشرطة نباتية لابداية لها ولانهاية. وهي في كلا النوعين من الرقش الهندسي والنباتي المورق، أشكال، تنسجم مع صفات الله التي وردت في كتابه الحكيم }هوالأول والآخر والظاهر والباطن وهوبكل شيء عليم{ الحديد ٣/٥٧. } الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من

شجرة مباركة زيتونة لاشرقية ولاغربية، يكاد زيتها يضيء ولولم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله بنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم{ النور ٣٥/٢٤ .

يقول غرابار « إن الالتجاء إلى الرقش هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني،إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته العادية ومعناه المتداول، وهكذا فإن الصورة تتغير كلياً عن أصلها، ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا. ولكنه يترك لنا حرية التفسير، وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لاحدود لها»

لقد تمكن المصور الإسلامي أن يتقرب من الله تعالى بأسلوب رائع فذ مبتدئاً من الشكل النجمي الأولي في الرقش الهندسي. فكانت النجمة السداسية وهي مؤلفة من مثلثين واحد يمثل الأرض قاعدته إلى أسفل، وآخر يمثل السماء قاعدته إلى أعلى وبتقاطعهما يشكلان وحدة السماء والأرض أي الوجود الواحد.أما النجمة الثمانية فهي مؤلفة من مربعين واحد يمثل الجهات الأربع كالكعبة المشرفة والآخر يمثل العناصر الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء)، ومن المربعين يتألف رمز الكون والوجود. ويتفرع عن كل من النجمتين نسيج من الخيوط المتقاطعة مما يشكل مساحات مختلفة تمثل بذاتها رموز الكائنات والأشياء في عالم لاحدود له، تسيطر عليه القوة الالهية الممثلة في بؤرة النجمة التي تشع بنورها وسلطانها على الكون من خلال الخيوط التي تسبح إلى مالا نهاية . وقد يكون الرقش النباتي (التوريق) تسبيحاً لله تعالى، وذكراً مستمراً، وهوتعبير عن دور مستمر « هوالأول والآخر» مروراً بمظاهر الطبيعة الممثلة بعناصر نباتية فردوسية من الأوراق والأزهار والثمار .

وتأكدت هذه المعاني القرآنية بما أضيف على هذه الأشكال الرقشية من آيات كريمة، كرمت هذا الرقش وكرمت الخط الذي كتبت به.

٢- الرقش العربي(أرابيسك)

في المصطلح الأوربي كلمة أرابيسك التي استعملت للدلالة على الأشكال المجردة أوالمحوّرة عن الواقع، وبها يبتكر الصانع صيغاً في رسمه أونقشه أوحفره، ويقابل هذا المصطلح باللغة العربية كلمة «الرقش العربي» وهوفن إبداعي يمتاز عن الزخرفة التي تعني التزويق والتنميق حصراً.

والرقش: هوفن ينتمي إلى الجمالية الإسلامية، ويعبر عن المطلق وليس النسبي، ثم هويحمل دلالات روحية عالية، يختلف عن الفن التجريدي الذي يعبر عن اللاشيء. وليس الرقش العربي فناً دينياً، بل صناعة يدوية تعتمد على حدس الصانع الحر في قراءة الواقع غير المرئي ونقله بصيغة جمالية.

انتقل التصوير العربي بسرعة من طابعه الهلنستي الذي فرضته الثقافة الهلنستية التي رافقت نشأة الإسلام في سورية، إلى طابعه القومي الروحي، وهكذا رفض الفن التشبيهي الذي يقيم وزناً للشكل الإنساني ويعتبره مقياساً للأجمل والأكمل كما يقول فيثاغورس، وظهر الرقش العربي الذي وصل ذروته في العهدين السلجوقي والفاطمي ، وفي عهد المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس.

والرقش العربي،هوالرسم الذي يعتمد على أشكال هندسية لعب الفرجار فيها دوراً هاماً، فقدم تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية مع مضاعفاتها، وحوّر في كل شكل حتى لم يعد لأنواع هذه التشكيلات حدود، وهكذا اكتشف الفنان العربي عالماً جديداً من الأشكال الهندسية التي حمّلها دائماً معان عقائدية، بل وصوفية تجلت في الأشكال الوميضية الجاذبة النابذة التي ترمز إلى القدرة الإلهية «وأنه يبدئ ويعيد» ، عدا عن المعاني الفنية التي تجلت في روعة التخطيط وتضافره، وفي روعة التلوين وتنسيقه، ولقد أطلق على هذا النوع من الرقش اسم الخيط ، كما ذكره بشر فارس .

النوع الثاني من الرقش هورسم ليّن يستعير عناصره من الأشكال النباتية، وقد أطلق عليه اسم الرمي، والفرق بين النوعين ما في الأول من عقلانية ونظام ودقة، وما في الثاني من عفوية وانسياب، ولكنهما يلتقيان في المعاني الصوفية التي يمكن أن يعبر عنها في مجال التكرار الذي يذكر بإلحاح أهل الذكر على نداء الله: } رجالٌ لا تلهيهم تجارة ولا بيعٌ عن ذكر الله{ .

وكثيراً ما يرتبط الخط العربي بالرقش، فالقرابة واضحة بين الخطوط الكوفية والرقش الهندسي، وبين الخطوط اللينة والرقش النباتي.

في كتابه الجديد، (تأملات في الزخرفة) يتحدث أوليغ غرابار موضحاً تحول الكتابة إلى عنصر زخرفي ، وتحول هذه العناصر إلى رموز وإشارات تحدد المنهل الأساسي الذي نهل منه الفن الإسلامي. وهوفي هذا يخالف الآراء الخاطئة الشائعة التي تضع الفن الإسلامي في مرتبة أدنى من مراتب الإبداع وتربطه بالفن التطبيقي وبالزخرفة. فهو يحاول أن يطرح هذه المسألة بموضوعية العالم الجمالي فيقول: «ليس الرقش العربي مجرد زخرفة، بل كان له وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال الرقش التي نراها في قصر الحير الشرقي والغربي وفي قصر المشتى أوخربة المفجر، يتبين أن هذا الرقش سواء أكان هندسياً أونباتياً ، قد أخضع كلياً لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الإسلامي، وهذا يعني أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة.فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة أوكيانات طبيعية خافية على أبصارنا».

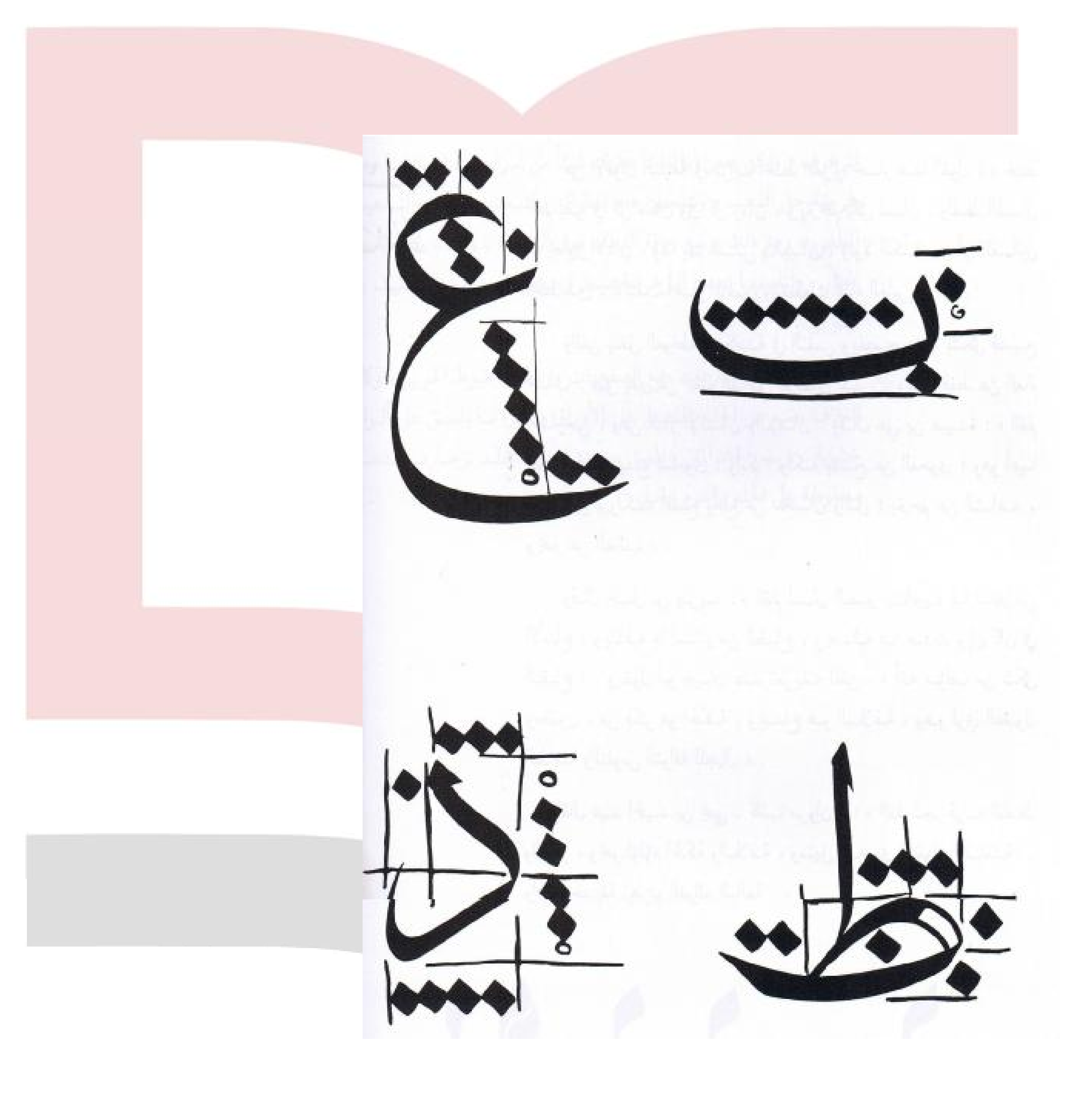
وفي كتاب تقابل الفنون يوضح إيتيان سوريوهذه الروحانية عندما يقول: «الارابسك أوالرقش العربي هوالحركة التي بمجرد إصدارها، تناط بها فضيلة ما وتأثير فعال، وعمل خارق أشبه بالرقية والتعويذة والتعزيم.

٣- فن الأيقونة

الأيقونة هي صورة تمثل السيد المسيح أوالعذراء مريم أوالقديسيين بأسلوب رمزي وبطريقة تقنية خاصة، وفي الكنائس المسيحية والأديرة أيقونات تزيّن الحاجز المسمى (أيقونوستاز). ويتم إنجاز هذا الرسم اليدوي على ألواح خشبية من شجر الجوز وقد ثبتت عليها طبقة من القماش المغطى بمعجون خاص يسهل الرسم عليه بألوان مائية.

وتمتاز الأيقونات السورية بمواضيعها المحلية حيث تبدو الملابس السورية والأثاث والزخارف العربية، مع كتابات عربية، ولقد اشتهر من مصوري الأيقونات (يوسف المصور) وابنه (نعمة) وهما من حلب. وقد وضع نعمة المصور قواعد التصوير الأيقوني في القرن الثامن عشر، وإلى جانبه كان الرسام (جرجي المصور) و(نعمة ناصر الحمصي)، وثمة رسامين معروفين من القدس ودمشق.





الفصل التاسع

فن الخط والكتابة

١- الخط العربي

٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة

٣- الأقلام الستة

٤ ـ أشهر الخطاطين



١- الخط العربي

ثمة شكل آخر من أشكال الإبداع الفني العربي، مشترك بين الرقش الهندسي والرقش النباتي، هوالخط العربي. لقد كان للخط العربي عدا وظيفته الإعلامية وظيفة جمالية عالية، فمنذ أن تبلورت الكتابة النبطية المتأخرة في أشكالها التي عثر عليها في (أم الجمال) وفي (النمارة) من الكتابات المكتشفة في سورية، والتي ترجع إلى القرن الثاني والقرن الخامس الميلادي، كانت ولادة الخط العربي الذي تطور في الكوفة وفي المدينة وفي بلاد الشام، وأخذ أولاً شكل الخط القرآني في

مصاحف عثمان وهو الخط الذي أطلق عليه خطأ اسم الطومار، ثم تطور هذا الخط على يد ابن مقلة وابن البواب، كما ظهرت له أشكال وصيغ تختلف باختلاف الأمصار والجهات، ذكرها ابن النديم في الفهرست وغيره فيما بعد، حتى أصبح عددها يقرب من مئة شكل ونوع. وعزز هذا الخصب في أنواع الخطوط أن أصبح الخط فناً يسعى الخطاطون لتجويده وتحسينه، فكان مستقلاً بذاته مرة ومدمجاً بالرقش مرة أخرى.

تطور الخط العربي وأصبح شكلاً فنياً ابداعياً تداخل عضويا في أعمال الرقش. وكانت له أساليب كثيرة تصل إلى المئة عددا، ذكرها القلقشندي وأبوحيان وابن النديم وهي تمتد من الخط المزوّى أي الهندسي، إلى الخط اللين جدا كالخط الديواني، وكان الخط الثلث من أروع الخطوط. ووضع أبوحيان شروطا للخط الجميل، منها التحقيق والتحويق والتنسيق والتدقيق . وإذا كان الفنانون والمرقشون مجهولين لم يظهر اسمهم وتلمع شهرتهم. فإنَّ الخطاطين قد بلغوا شهرة واسعة وكانت لهم مكانتهم عند الملوك والسلاطين.

٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة

لم يكن الخط العربي مجرد كتابة لنقل الكلام والمعرفة، بل كان فناً إبداعياً تشكيلياً مازالت آثاره وروائعه تحفاً فنية ثمينة.ولقد مر هذا الفن من مرحلة التجويد في الكتابة، إلى مرحلة الإبداع في الأسلوب وفي التكوين، وكان رائد ذلك أبوعلي بن مقلة.وهوالوزير محمد بن الحسن بن مقلة المولود في بغداد سنة ٢٧٢ هـ/ ٨٧٥م.قال الطقطقي : هوأقدر من نقل وطور الكتابة والخط من الخط الكوفي المعقد إلى الأشكال العلمية والصور الفنية الموزونة التقاطيع، الحسنة التراكيب، المألوفة حتى يومنا هذا. ولقد نسب لابن مقلة الخط النسخي .

كان أبوعلي بن مقلة رائداً في وضع ميزان للخط يقوم على نسب، وهذا ما سمي بالخط الموزون أو الخط المنسوب، فلقد اعتمد ابن مقلة مقياساً للخط الموزون، الألف المقدرة في النظر والفكر، أي ليس من مساحة محددة لطول الألف المقياس. وقد راعى هذا المقياس ووضع منهجاً ذا قواعد معينة، لتحقيق النظام والتناسق. وقام بربط النسب بأسس معينة وحاول إيضاحها تبعاً للمقاييس المعينة في هذا الفن، مما أفسح في المجال لدرسها وتطبيقها وتعليمها، واتخذ من هذه الألف وحدة لقياس أبعاد مساحات الحروف المتفردة والتي تبلغ صورها تسعة عشرة صورة، ووضع قواعد مازالت متبعة في طريقة خط القلم ومسكه، وفي كتابة النقط، وكان خطه أحسن خطوط الدنيا، كما ذكر المؤرخون المعاصرون، استوزره الخليفة المقتدر بالله ثم نفي، واستوزره القاهر بالله واتهم بمؤامرة واختفى، ثم استوزره الراضي بالله وعنده كانت كلمته هي العليا، ثم اتهم بمؤامرة، فقطع الخليفة يده، ثم لسانه وحبسه إلى أن مات سنة ٩٣٠ م. ولقد اتفق جميع العلماء والمؤرخين على فضله في تقويم الخط ووضع ميزان له لتثبيت قوامه، ومساحات حروفه.

ولابن مقلة رسالة في ميزان الخط موجود نسخة منها في دار الكتب المصرية تحت رقم ١٤ صناعات، وفي مكتبة في اسطنبول، وفي مكتبة العطارين في فاس- المغرب.

كان الخطاط الشهير ياقوت جمال الدين عبد الله (ت ١٢٩٨) مملوكاً للخليفة العباسي الأخير المستعصم ، لذلك حمل اسمه (ياقوت المستعصمي) بعد أن ذاعت شهرته كخطاط مبدع.ويعد اليوم رائداً لفن الخط العربي .

عاش ياقوت حياة رغيدة في قصر الخليفة.. وتعلم الخط العربي عن أسلافه، ولكنه أول من جعل الكتابة خطاً إبداعياً يمثل عبقرية العرب والمسلمين في مجال الفن التشكيلي، وكان أول ما أبدعه القصبة ذات القط المائل وكان القط مستوياً، مما أضفى على خطوطه جمالاً وانسياباً من جميع أنواع الخط الستة المعروفة في ذلك الوقت، حتى أصبح المعلم الأول للخط في بغداد التي أصبحت بفضله مركزاً لفن الخط الجميل. وكان ياقوت قد ألّف بعض الكتب، وترك لنا روائع من خطه من أهمها المصاحف المكتوبة بقلمه «التي بلغ عدداً حداً يصل إلى القناعة من أنه لم يظهر خطاط آخر كتب عدداً من المصاحف يفوق ماكتبه ياقوت». على أن طلابه الذين تبنوا الطريقة الياقوتية كانوا قد وقعوا خطوطهم باسمه، ولعله وافق على ذلك بعد أن اختار عدداً من الموهوبين وعددهم ستة أن يضعوا توقيعه على النقول. التي يأخذونها محاكاة لخطوطه، حتىعرف ياقوت هو والستة من كبار تلامذته بلقب الأساتذة السبعة.

٣- الأقلام الستة

قام ياقوت بتعيين الأقلام الستة وتحديد قواعدها، ثم كتبها بأروع أشكالها في زمانه ولما توفي في العام ١٢٩٨ م، انتشر أسلوبه خارج بغداد وصولاً إلى الأناضول وسورية وإيران وما وراء النهر ،وإلى مصر وكان إبن الصايغ أول من نقل أسلوبه، وكان الشيخ حمد الله الأماسي في اسطنبول أبرز من اتبع الطريقة الياقوتية، واستطاع برعاية السلطان العثماني بايزيد الثاني أن يجمع كل خطوط المستعصمي وكتاباته المحفوظة في خزانة البلاط العثماني، وأن يخضعها لمرحلة من البحث والدراسة المعمقة.

وكان حمد الله ينزوي لدراسة أعمال المستعصمي ويمارس الخط وقد تجلى فيه أسلوب ياقوت الذي يتمثّل في أنواع الأقلام الستة، وفيه نرى الحروف أومجموعة الحروف التي أخذها أسلوباً للأداء نراها على شكل وحدات متناثرة، واستطاع الشيخ حمد الله التقاط الأجمل، مما جعله خليفة ياقوت في الدولة العثمانية، ناقلاً أسلوبه إلى تلاميذه بخاصة أحمد قرة حصاري.

اعتمد الخطاطون العثمانيون أسلوب المستعصمي إذ اعتبروه «قبلة الكتاب» ولقبوه بأبي المجد وأبي الدر،وكان أول من نقل الخط الكوفي إلى الطريقة العراقية، ويقال أنه كتب ألف مصحف ومصحف، بعضها محفوظ في خزائن اسطنبول، بعضها زين بحواش زخرفية رقشية مذهبة. ولقد

بلغت هذه الصناعة أوجها في بغداد في القرن الثالث عشر، وما زال الخطاطون حتى اليوم يكتبون الخط حسب طريقته في الأقلام الستة النسخ والثلث والمحقق وقلم المصاحف، ومع ذلك فلقد عدد ياقوت واحداً وعشرين قلماً كانت معروفة في زمانه.

٤ ـ أشهر الخطاطين

يتحدث ابن النديم عن قطبة المحرر باجلال فيجعله أول من أبدع الخط العربي وطوره منذ العصر الأموي. وفي العصر العباسي برز اسم الأحول المحرر الذي ابتكر القلم المسلسل والغباري وخط الاجازة وهوقريب من النسخي. أما ابن مقلة فقد وصل إلى مرتبة الوزير عند الخليفة المقتدر ثم القاهر والراضي، وابتكر ابن مقلة خط النسخ، وبرع مع اخيه في خط الثلث وقلم التوقيعات. ولعل ابن البواب تجاوز الوزير ابن مقلة في مقدرته على تجويد خط الثلث وتنويعه كما يقول ابن الفوطي. وابن البواب معاصر لأبي حيان التوحيدي صاحب الكتابات الهامة عن فلسفة الخط وأصوله وقواعده، وكان التوحيدي خطاطا أيضا .

وآخر الخطاطين المشهورين في بغداد كان ياقوت المستعصمي الذي كتب ألف مصحف ومصحف.

وفي فارس كان مير علي الوزير والشاعر والموسيقي من أشهر خطاطي هرات وبخارى في القرن الخامس عشر، وإليه يرجع ابتكار خط التعليق. وفي هرات ظهر الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد نور.ومن أشهر الخطاطين الأتراك أحمد قره حصاري ت ـ ١٠٠٠م الذي ابتكر طريقة خاصة به في الخط، والحافظ عثمان بن علي، وكان معلم السلطان أحمد خان ثاني ١٦٩٣م.

وفي سورية ظهرت الكتابات العربية الأولى، وفي متحف الخط العربي في دمشق النماذج الأولى لهذه الكتابات، ثم تحول رسم هذه الكتابات إلى جمالية خاصة أورثت قاعدية تمثلت في أنماط الخط وحملت أسماء: الخط الكوفي، والثلث، والرقعى، والديواني. والنسخي. والفارسي، وأقدم الخطوط الجميلة ما رسم حول قبة الصخرة من الداخل.

وقدمت دمشق وحلب عدداً من الخطاطين المجيدين عبر التاريخ، ممن خططوا المصاحف أوعلموا الخط.وفي العصر الأموي برز من الخطاطين في دمشق خالد بن الهياج ومالك بن دينار وقطبة المحرر، وكان لهم الفضل في وضع أسس الخط الجميل. وفي العصر العثماني ظهر محمد بن بركات الذي مضى إلى اسطنبول، وكان يكتب بجميع الأقلام. كما مضى عبد الله زهدي الذي كلفه السلطان عبد المجيد بكتابة خطوط الحرم الشريف في المدينة المنورة في شريط يبلغ طوله ألفي متر، ثم أصبح في القاهرة خطاط مصر الأول، وفي العصر الحديث برز من الخطاطين

مصطفى السباعي والخطاط محمد حسني والخطاط ممدوح الشريف ومعاصره بدوي الديراني ثم حلمي حباب.



صفحة من قرآن بخط ياقوت المستعصمي بالخط الريحاني والكوفي - متحف طهران

الفصل العاشر

مدارالفنون التصويرية

١- تحريف التصوير

٢ - الرسوم الجدارية

٣- الفنون الشعبية

٤- فن الترقين

٥- فن الواسطي

٦- مرقنات مؤلفات الجزري

٧- المنمنمات



١- تحريف التصوير

شدد المستشرقون على مسألة تحريم التصوير دون أن يؤكدوا أنه كان خشية مضاهاة الله في قدرته على الخلق، أوخشية الانزلاق إلى اقامة الأنصاب والأزلام والأصنام وعبادة الصور. وأطلقوا على هذا التحريف صفة « الاستحالة»، وأيدوا نظريتهم بمحاولة الفنان إلغاء صفة الحياة في صور الأشخاص عن طريق رسم خط يقطع الرأس عن الجسد كما في مخطوط الحريري الموجود في لينينغراد ١٢٣٥م، وغيره.

والجدير بالذكر أن نمط التحريف في التصوير التشبيهي الاسلامي، يكاد يكون واحدا في جميع الصور التشبيهية على اختلاف العصور، فالتشابه واضح بين الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي وقصر المفجر وقصير عمره، وبين المرقنات التي نراها في مخطوط الحريري للمصور الواسطي أومخطوط كتاب الأغاني، ولكننا نرى جمالية بيزنطية في رسوم المباني، بينما نرى تأثيرات فارسية أوصينية في رسوم المخطوطات.

المنحوتات التي ماتزال باقية من آثار القصور الأموية في متحف القدس (آثار قصر المفجر) أوفي متحف دمشق (آثار قصر الحير الغربي) توضح حدود التحريف عن الواقع والتي تحاكي التحريف في التصوير، بل إن المنحوتات كانت ملونة كانها مجسمة، كذلك كانت الصور غير المجسمة في الكعبة المشرفة على شكل أصنام نصف أسطوانية.

تراجع الفن التشبيهي تصويراً كان أم نحتاً في المغرب الإسلامي وتحول في المشرق، أي في بلاد فارس إلى فن المنمنمات، وهوفن تصويري تشبيهي يعتمد على خلفية جمالية متميزة تعتمد على الرمز والتحريف، ولكن بدقة ومهارة دون الاهتمام بقواعد المنظور العلمية التي كان الفن الأوربي يفخر بتطبيقها منذ عصر النهضة، وانما هومنظور روحي إ سلامي توضحت معالمه وأسسه.

أما تصوير المشاهد الطبيعية مما نراه في الجامع الأموي بدمشق، وفي قصر المفجر في أريحا، وهي مشاهد مؤلفة من فصوص الفسيفساء الزجاجي، فإنها صور محرفة عن الطبيعة أيضا، ولكنها قريبة من معناها ونراها على أشكال مختلفة.ففي قبة الصخرة في القدس فسيفساء رائع غطى الجدران الداخلية وكان يغطي أعلى الجدران الخارجية وهذا الفسيفساء أنشئ في عهد عبد الملك بن مروان بتشكيلات نباتية محوره درستها جيدا فان برشيم، وهذه التشكيلات كانت استمرارا للصيغ السائدة في المنشآت السابقة للاسلام. ولانرى في هذا الفسيفساء مشاهد كاملة كما في مشاهد الجامع الاموي الكبير في دمشق والتي تمثل عالم الجنة كما يقول ايتنهاوزن ، أكثر مما تمثل المدن التي فتحها الاسلام كما يقال. ولكن أشكال العمائر والجسور في ألواح الفسيفساء هذه نراها مستوحاة من الأشكال الصينية. لقد لعب طريق الحرير دورا هاما في نشر الأشكال الصينية في الفن الاسلامي التي نراها واضحة هنا في الجامع الأموي بدمشق، وعلى الخزفيات وفي المخطوطات المصورة.

ويجب القول إن تقاليد فن الفسيفساء قديمة في بلاد الشام، وكان الصناع المهرة من السكان قد أتقنوا صناعة الفصوص الملونة والمذهبة، وأتقنوا تنضيدها في الكنائس والأديرة التي ماتزال أثرها قائمة. وهذا يعني أن ماقدمه الصناع الماهر في بلاد الاسلام كان استمرارا، ولم يكن ضروريا استيراد العمال والفنانين كما لم يكن ضروريا استيراد الفصوص الملونة من الخارج، ولقد تم اكتشاف آثار مصانع لهذه الفصوص في بلاد الشام.

وانتشر هذا الفن انتشاراً محدوداً، فنرى آثاره قائمة في جامع قرطبة وقصر الحمراء في غرناطة، ولكن أسلوبه الفني تميز هنا بالدقة والإحكام والنمطية

٢ - الرسوم الجدارية

يتميز فن الرسم في جنوب البحر المتوسط بطابعه المجرد حتى اعتقد بعض المؤلفين أن الرسم التمثيلي محرّم، ولكن القصور الأموية مثل قصري الحير الشرقي والغربي ومثل قصر هشام في أريحا وحمام قصير عمره في بادية الأردن، قد حفلت برسوم جدارية وأرضية ذات

مواضيع تمثيلية، وزيارة جناح قصر الحير الغربي في المتحف الوطني بدمشق تؤكد انتشار هذا الفن دونما حرج أومانع ديني، فثمة لوحان كبيران في هذا المتحف، واحدة تمثل فارساً قناصاً وفوقه رسم يمثل عازفاً على الناي وعازفاً آخر يعزف على قيثارته، وثمة لوحة أخرى تمثل آلهة الأرض على شكل امرأة يحيط عنقها ثعبان، وفوقها مخلوقان عجيبان.

٣- الفنون الشعبية

يميل الناس على اختلاف انتمائهم للإطلاع على الفنون الشعبية الوطنية والأجنبية، هذه الفنون التي انطلقت أصلاً من المراكز المدنية الصغيرة أومن المدن القديمة المحافظة على تقاليدها في صناعة الأدوات الاستعمالية أوالتزيينية. وتتصف ممارسة هذه الفنون بالعفوية والرمزية والتزويقية، مع البساطة وسهولة التنفيذ، كما تتميز باستعمال الخامات المتوفرة والرخيصة، كالحجر والطين والخشب.. وتلوينها بالأبيض من مسحوق الحجر الكلسي أوبالأزرق من مسحوق الفحم النباتي، أوبالأسود من الهباب مستعيناً بماح البيض لتثبيتها

تميّزت الفنون الشعبية بتصميم الملابس والأزياء وتطريزها، أوبالوشم،أوبزخرفة واجهات العمارات، أوبزخرفة الخيام والأدوات الاستعمالية.

وتتعلق مواضع الفن الشعبي بالطبيعة وبالخصب الزراعي، أوبرسم السلاح دلالة على البطولة والسلطان، أوتتعلق بالتمائم والحرز، فيصور الكف المفتوح أوالعين الزرقاء، أوبرسم السمكة رغبة بالتكاثر والتناسل والفخر به.

وكان الطير الأخضر رمزاً للخير، والطاووس رمزاً للحظ السعيد، والزهور رمزاً للمحبة والمودة، وتفاحة حواء للإغراء.

وتهيمن المواضيع التاريخية والأسطورية والحكايا على مواضيع الفنون الشعبية لدلالتها ومغزاها. ومن هذه الفنون شخوص خيال الظل الجلدية الملونة التي تبدوفكاهية محوّرة لتمثل قصص شعبية تهكمية وناقدة.وصور صندوق الدنيا وإلى جانب الصور التمثيلية ثمة رسوم هندسية مجردة تعبر عن دلالات سحرية أوطلسمية نشاهدها في صيغ الوشم ومواضيع السجاد، ومازالت الألوان ذات دلالات شعبية متنوعة. وعند زيارة المتاحف الشعبية وبخاصة متحف التقاليد الشعبية والصناعات اليدوية بدمشق، فإننا سنشاهد نماذج متنوعة عن الرسوم الشعبية.

ليس من قرية أومخيم في البادية لا يزين السكان فيه من قرويين أوبدو وجوههم وأجسامهم وبخاصة الأيدي، برسوم زرقاء تسمى (الوشم). وهوطريقة رسم ثابتة لا تمحى مع الأيام، إذ أنها تقوم على غرز إبرة في الجلد بحسب الرسم المقرر، ثم ذر مادة النيلج فوقها. وتعبرصيغ الوشم عن البطولة والقوة، أوعن الحرز والتفاؤل.

٤ - فن الترقين

في الكتب المخطوطة التي أنجزت في شمالي سورية، صور إيضاحية تمثيلية نراها في مخطوطات كليلة ودمنة التي تعود إلى العام ١٢٠٠ م، والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس. ومخطوط (مادة الطب) المترجم عن ديوسقوريدس ١٣٣٠، ومخطوط كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) والمحفوظان في مكتبة الطوب كابي في استانبول، ومخطوط كتاب (في معرفة الحيل الهندسية) للجزري، والمحفوظ في متحف الميتروبوليتان، والجزري من مشاهير علماء الهندسة والميكانيك، واسمه بديع الزمان اسماعيل، وينسب اسمه إلى جزيرة ابن عمروفي سورية، موطنه الأصلي.

إلى جانب فن الرقش ازدهر الفن التشبيهي في المخطوطات التي ظهرت في سورية والعراق ثم في مصر في العهد الفاطمي. وتبقى الصور الموجودة في مخطوط الأغاني ، أوفي مخطوطات كليلة ودمنة ،أوفي مخطوطات مقامات الحريري، خير شاهد على ازدهار هذا الفن الذي اعتمد على مبادئ متميزة في التشكيل المحوّر، وفي المنظور الروحي وفي التلوين الرمزي.

وكان عدد المصورين كبير جداً عدد أسماؤهم المقريزي في مخطوط فقد ولم تصلنا. تفاصيل ما فيه وكان بعنوان: «ضوء النبراس وأنس الجلاّس في أخبار المزوقين من الناس»، ويصف الحسن بن محمد الوزان المعروف باسم ليو الإفريقي بعدما طاف بالمغرب العربي، تنظيم مهن الصناع المهرة ووصف الاحتفالات التي كانت تجري بمناسبة انتقال أحدهم من مرتبة إلى مرتبة أعلى في سلم الكفاءات المهنية الفنية ، وكيف كانت تجري المواكب تتقدمها فرق الموسيقى والصانع بحلة قشيبة.ويمضي الموكب في الأسواق معلناً عن تفوق هذا الصانع الذي يتلقى من الأهل والأصدقاء وأصحاب الحرف الهدايا والنقود. ولعل مخطوطات كتب (البيطرة والحيل للجزري) ومخطوطة (الترياق)، ومخطوطة(ديسقوريدس) وما فيها من صور إيضاحية ، دليل على وفرة المصورين وتعدد أساليبهم ضمن وحدة الفن العربي ووحدة خلفياته الجمالية.

٥- فن الواسطي

يعد التصوير الإيضاحي في المخطوطات، لوحات فنية ذات وظيفة دلالية محددة تدعم النص المخطوط، توضيحاً وتزييناً.

ولقد بدا هذا التصوير تعبيرياً واختزالياً يحمل انطباع الرسام أوالنقاش ضمن حدود النص المخطوط. ولقد اتبع هذا الأسلوب المصورون في البلاد العربية، وكان رائدهم يحيى بن محمود الواسطي (١٠٥٤-١١٢٢) ويطلق على هذا الأسلوب اسم «المرقنات». Enliminure.ويختلف عن الفن الذي ظهر في فارس. وهوصوفي النزعة، رومانسي التشكيل منمنم التصوير، ويسمى Miniature أي المنمنمات.

ومقامات الحريري الخمسون يرويها على لسان الحارث بن همام ببلاغة بديعة كانت سائدة كالطّباق والجناس، وأغرت المصورين على تزيين مخطوطاتها بالصور التي تشهد على مكانة التصوير العربي المتميزة، وكانت الصور لإيضاح القصص في المقامات، وكان عددها مختلفاً من نسخة إلى أخرى، كما كان أسلوبها مختلفاً بحسب المصورين. ولقد صورت المواضيع الناس بعاداتهم وألبستهم وأفراحهم، ورسمت الأماكن والعمارات بحسب طرائق بنائها، فكانت مرآة للحياة العربية.

ويحدد ايتنهاوزن عدد المخطوطات المزوّقة بالتصاوير للحريري بعشر مخطوطات موزّعة في سان بترسبورغ (لينينغراد) واسطنبول وفيينا وباريس والمتحف البريطاني، وفي أكسفورد، والصور لمصورين مختلفين أبرزهم الواسطي.

اشتهرت مقامات الحريري التي تعود إلى عام ١٢٣٧ والتي صورمرقناتها الواسطي بعد إقامة معرض خاص بها سنة ١٩٣٧. وهي مقدّمة من العالم شيفر وتحمل اسمه، محفوظة في مكتبة باريس ١٩٧٥. وبلغ عدد اللوحات التسع والتسعين صورة، وأهمية هذه الصور في أسلوبها المميّز والخاص بالواسطي، وبالمواضيع التصويرية التي أصبحت وثائق تعرّفنا بالعادات والتقاليد في القرن الثاني عشر. وتتميز هذه الصور بتنوّع المواضيع واستقلاليتها، وبموضوعها وخطوطها وألوانها والتعابير الوجهية والألبسة والعمارة، مما يميزها عن صور المقامات الأخرى.

وتعد لوحة النقاش قرب القرية التي تمثّل وصول أبي زيد والحارث إلى القرية، من أهم صور الواسطي، تتمثل بمستوياتها الثلاثة. في المستوى الأدنى يبدو أبوزيد والحارث على ناقتين، وأمامهما غلام يحاورانه. وفي المستوى المتوسط صورة بركة ماء محاطة بالنبات، وفي المستوى الأعلى صورة حياة القرية وسكانها. ولقد وزّعت الألوان بمهارة في هذه اللوحة حتى أصبحت آية جمالية. وثمة لوحة أخرى اشتهرت للواسطي وهي لوحة «برقعيد في يوم عيد» وتمثّل مجموعة من الفرسان يتأهبون للاشتراك في عيد البلدة يحملون الأبواق والطبول والرايات، وقد أبدع المصور في وصف الوجوه البشرية والحيوانية وفي تصوير الأقدام بإيقاع مكثف.وتبقى لوحة الإبل آية في فن التصوير الإسلامي.

ويستكمل الدكتور ثروت عكاشة حديثاً موسّعاً عن مقامات الحريري في كتابه التصوير الإسلامي، ثم في كتابه عن الواسطي، وتعتبر أبحاثه هذه توثيقاً وتعريفاً بشواهد التصوير الإسلامي في مخطوطا ت المقامات التي استوعبت أكبر عدد من الصور المعبرة عن التصوير العربي.

ويختلف المؤلفون في انتماء التصوير إلى مدرسة أطلق عليها بعضهم اسم مدرسة بغداد، وأطلق آخرون اسم المدرسة الرافدية، وبعضهم أطلق اسم المدرسة العباسية، وإذا اختار الدكتور عكاشة اسم مدرسة بغداد، فنحن نتساءل: وهل تشمل هذه التسمية التصوير في سامراء وتصوير

المخطوطات الكثيرة التي تعود إلى هذه الحقبة من التاريخ الإسلامي في بلاد الشام والعراق وفي الأندلس والمغرب، كما في مخطوط «صور الكواكب الثلاثة» للصوفي ١٠٠٩ م، وفي صور مخطوطات أخرى تأثرت بالتصوير الفارسي في مخطوط كتاب الأغاني للأصفهاني ١٢١٧ م، وكاتب الترياق أوالمخطوطات التي تأثرت بالتصوير البيزنطي، كما في صور مخطوط كتاب الحشائش وخواص العقاقير ١٢٢٩م، وكتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم.

٦-مرقنات مؤلفات الجزري

إسماعيل الجزري نسبة إلى جزيرة ابن عمروموطنه في سوريا، هومهندس ميكانيكي ماهر في علم الحيل كما يسمى، أوكل إليه منصب رئيس المهندسين لبراعته في تصميم الآلات وتنفيذها. وبناء على تكليف ملك ديار بكر الناصر لدين الله محمود ١٢٠٠- ١٢٢٢ م، وضع كتابه «الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل»

يقول دونالد هيل في كتابه (العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية)، «من الواضح أنه كان هناك طلباً من أساتذة الجزري لعمل آلات من أجل التسلية والمتعة الجمالية، لكن من المفضل أيضاً وبدرجة عالية أن تتضمن مسؤولياته تصميم وبناء أعماله عامة، انطلاقاً من هذه القدرة الإمكانية التي يتمتع بها، فلقد عرف مقدار الحاجة إلى تطوير كفاءة طرق رفع المياه، وحاول استنباط وسائل لهذه الغاية. وفيما عدا أهمية هذه الوسائل كآلات عملية، فإن تصميماته ذات قيمة فنية مضافة للطرق والمركبات المندمجة ذات الأهمية الكبيرة في تطوير تقنية الآلات».

وتتساءل المراجع عن صانع الرسوم التي رافقت مخطوطات هذا المؤلف وبخاصة الرسوم الإيضاحية الفنية التي كانت مصاحبة لنصوصه . فإذا كانت رسوم النسخ التي كتبها بيده كانت من صنعه هو، فهوبذلك عالم ومهندس ورسام. يذكرنا بليونارودوفانشي في عصر النهضة الإيطالية. ولقد نشر (كوماراسوامي) دراسة عن رسومات مؤلف الجزري .

أشاد الباحثون العرب والمستشرقون بأهمية كتاب «الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل» وبمنجزات هذا العالم ، فقد ذكر المستشرق « دونالد هيل Hill» لم تكن بين أيدينا حتى العصور الحديثة أية وثيقة من أية حضارة أخرى في العالم فيها ما يضاهي ما في كتاب الجزري في كتاب (فن التصوير عند العرب) Painting Arab الذي صدر عن دار سكيرا في جنيف، يتحدث ريتشارد ايتنهاوزن عن الرسوم الملونة التي ضمتها مخطوطات العالم السوري ابن الرزاز الجزري. ولقد توسع د. ثروت عكاشة في كتابه (فن التصوير الإسلامي) في شرح أهم الرسوم الملونة التي تنسب إلى فن التصوير عند العرب.

ويقول دونالد هيل «تكمن أهمية هذا الكتاب فيما تضمنه من وصف لآلات ومكونات وأفكار، وبالقدر نفسه من الأهمية تبدوحقيقة أن الجزري صنف كتابه مع إصرار معلن عن تمكين الصناع

بعده من إعادة تركيب آلاته، حين قدم وصفاً دقيقاً لكل من الخمسين آلة لكي يضمن صناعتها وتركيبها».

وفي الواقع نرى كثيراً من مبتكراته قد نفذت في فاس تحدث عنها عبد الهادي التازي ،وفي دمشق تحدث عنها أحمد يوسف الحسن كما سنرى. ومن حق متحف الطب والعلوم عند العرب والذي أنشأناه خلال السبعينيات من القرن الماضي في مشفى أوبيمارستان نور الدين بدمشق، تخصيص ركن لأعمال هذا العالم الفنان، نقدم فيه صوراً وشروحاً عن ابتكاراته، مع محاولة جادة لتنفيذ هذه الأعمال بدقة وشفافية.

يتضمن هذا الكتاب المخطوط معارف متراكمة عن الهندسة الميكانيكية مع وصف للآلات حاول المؤلف أن يكون دقيقاً في وصفها وتحديد وظائفها لتكون قابلة للتنفيذ والاستعمال، وقد بلغ عدد رسم هذه الآلات المبتكرة الخمسين آلة، دقق في صناعتها وفي تركيبها ورسم مخططها، وبذلك زودنا بمعلومات قيمة عن منهج الباحثين المسلمين في الهندسة الميكانيكية وفي الحيل الهندسية كما أطلق عليها ، وعلى إنجاز أشكال مميزة أثبتوا بها قدرتهم الفنية في التنافس مع الرسوم البيزنطية والفارسية.

على حد قول ايتنهاوزن وزعت فصول هذا الكتاب المخطوط في ستة أبواب ومقالات، هي الساعات والأوعية البارعة، وأوعية استطراق السوائل، وأدوات قياس الفصد ، والنافورات والآلات الموسيقية ذاتية التحكم، وآلات رفع المياه، وثمة آلات للتسلية والمتعة الجمالية . وأطلق على مبتكراته عبارة الحيل الهندسية، وزود بعضها بالرسوم الملونة كما ذكرنا.

في الكتاب المخطوط المحفوظ في مكتبة بودليان نقف في الباب الخامس الفصل الأول للحديث عن آلة رفع المياه، ونراها حسب الرسم تقوم على دعامتين قائمتين في حوض ، وثمة محوران أحدهما رأسي يقوم على الآخر الأفقي، يدوران في مرتكزين، وثمة مغرفة كبيرة موصولة بقناة تسع خمسة ليترات من الماء تقريباً، مع عجلة مثبتة بالمحور الأسفل، إضافة إلى عجلتين مسننتين فوق المحور الأعلى، واحدة ذات أسنان على ربع محيطها فقط، والأخرى دولاب غير مسنن يعشق الترس الأعلى مع ترس الفنار، والآخر معشق مع العجلة الأفقية. وفي الطرف الأعلى ثمة ذراع سحب تشده دابة أوحمار، وتدور العجلة الأفقية العليا عندما تتحرك الدابة في مسار دائري. ولأن أسنان الترس تدخل بين قضبان الترس الآخر، ترتفع المغرفة وينساب الماء خلال القناة لكي يفرّغ في قناة الري.

وثمة رسم آخر نراه في صفحات الباب الخامس الفصل الرابع من هذا المخطوط وهي آلة تعد نسخة رباعية من الآلة الأولى. والآلة الثالثة نسخة مصغرة لساقية تدار بقوة المياه تقام إلى طرف

بحيرة ولا نرى آلة التدوير وتبقى البقرة أوالثور القوة المحركة لتغريف المياه خلال دولاب مسنن، وكانت هذه الآلة كثيرة الاستعمال في العصور الإسلامية.

الآلة الرابعة تعتمد على قوة جر دابة في منصة مرتفعة، مشدودة بذراع السحب لتدوير محور رأسي، وتحت هذا المحور ثمة عجلة مسننة معشقة بزوايا قائمة مع عجلة ثابتة مثبتة على محور أفقي مزود بذراع تدوير لنقل الحركة ، يدخل الطرف الحر منه في فتحة ذراع طويل يقع تحت قناة تنغمر مغرفتها في الحوض، وأثناء تحرك الدابة في مسار دائري يدار المحور الأفقي بواسطة التروس.

والآلة الخامسة تبقى أكثر أهمية في تطوير الآلات وردت في الباب الخامس الفصل الخامس من هذا المخطوط، وهي مضخة كابسة ذات وسيلتين متبادلتين للدفع، الأولى عجلة ذات ريش (توربين) أفقية تدور بواسطة التيار المائي.

ولقد زود الجزري كتابه بوصف موسع في هذا الباب مع ثلاثة رسوم إيضاحية تفصيلية تساعد على توضيح عملية المضخة.

تتوضح طريقة رفع المياه بقوة دفع المياه دون الحاجة لدفع بشري أوحيواني في ناعورة الشيخ محي الدين وتعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي وبذلك فهي تعود إلى تصميمات الجزري، ولقد ساعدت هذه الناعورة على تزويد جامع الشيخ محيي الدين والسليمية (بيت المرق) وقد أنشئت بأمر من السلطان سليم بعد انتصاره على المماليك في العام ١٥١٤، وترتفع هذه الناعورة في حي النواعير مما يدل على وجود سابق لعدد من النواعير المماثلة على نهر يزيد سابقاً.

كان الجزري قد تحدث عن الساعة المائية ووصف جميع الطرق والأساليب الفنية المستخدمة تقليدياً. ومن قراءة وصف هذه الساعة المائية الضخمة ورسمها نستطيع تنفيذها واقعياً.

يتكون وجه الساعة من شاشة صلبة بارتفاع ٢٥٠سم وعرضها ١٣٥ سم مثبتة في مركز الجدار الأمامي لعلبة خشبية كبيرة بدون سقف تحوي أجهزة وآلات التشغيل، وتعلوالشاشة دائرة قطرها ١٢٠ سم تمثل البروج السماوية من النحاس المطروق . قسمت حافة دائرة البروج إلى اثني عشر قسماً ، ووضع داخل هذه الأبراج مدورتان زجاجيتان تمثلان الشمس والقمر، وتحت هذه الدائرة صف من الأبواب الورقية المزدوجة وتحتها صف من الأبواب الأحادية، وأمام هذين الصفين ثمة هلال صغير من الفضة مسلط على قضيب يصدر من شق في الشاشة، وتحت المجموعة الثانية من الأبواب نصف دائرة وضع فيها ١٢ مدورة من الزجاج الشفاف، وعلى جوانبها صقر من النحاس داخل مشكاة ، وأسفل كل صقر زهرية معلق فيها صنج.

وأخيراً نرى على منصة الساعة نماذج لخمسة موسيقيين، طبالان وعازفان على البوق وعازف بالصنجين.

وتضمن هذا الباب شرحاً لنظام الحركة الذاتية في هذه الساعة الضخمة التي تعملُ بالتغذية الاستردادية، إذ يتم التشغيل عند سدول الليل وعند نهاية اليوم نرى البروج قد دارت °180 وفتحت جميع الأبواب العليا ،ودارت جميع الأبواب السفلى حول محاورها ، واختبأت جميع المدرات، ونسمع عزف الموسيقيين عند الساعة السادسة والتاسعة والثانية عشرة.

لقد أوفت الرسوم المرافقة للشروح التي قدمها الجزري والتي نقلت أوجددت في نسخ كتابه اللاحقة، وظيفتها في إيضاح تشكيلها ، وليس من الصعوبة تنفيذ هذه الرسوم وتوظيفها عملياً. ولقد نفذ تصميم ساعات الجزري واحدة منها كانت على جدران بيمارستان سيف الدين قيمر في دمشق، فلقد ذكر ابن قاضي شهبة «أن أبا بكر الجندي (١٣٨٦ م) المعلم الدمشقي كان ماهراً في تدبير وتصليح الساعات، جدد وأصلح ساعات المدرسة القيمرية في دمشق والتي صممها وصنعها الجزري»..

ومن الصور التي رسمها الجزري في مخطوطه صورة الساعة وصورة فنكان الزورعة لمعرفة ما مضى من الساعات وصورة فنكان لمعرفة كم مضى من ساعات زمانية، وصورة فنكان الفيل وثمة صورة لساعة مائية وعدا رسوم الساعات. صمم الجزري آلات لرفع مياه البئر نفذت أحدها في دمشق على نهر يزيد، وبلغ مجموع الرسوم الأخرى خمسين رسماً.

من أشهر الرسوم الملونة، تلك اللوحة المحفوظة في متحف متروبوليتان في نيويورك،وتشير الساعة إلى مرور الوقت بثلاث طرق مختلفة، أولاها اللوحة المدرجة التي يستدير نحوها شخص جالس على عنق الفيل، وثانيتها من خلال قرص كبير (لا يظهر في الصورة) في قمة الهيكل الذي جاء على شكل برج قائم فوق ظهر الفيل. ومع مرور كل ساعة تنفتح نافذة صغيرة دائرية سوداء مشيرة إلى الزمن، أما الطريقة الثالثة فهي الطريقة الترفيهية الخالصة التي من أجلها صممت هذه الساعة، فمع كل نصف ساعة يطلق العصفور المستقر فوق قبة البرج صفيراً ويدور حول نفسه، ويهوي القائم على رأس الفيل بمعوله بينما ينقر على الطبلة بعصا في يده الأخرى، ويحرك الفتى الذي يبدووكأنه يطل من نافذة عليا ليرقب المشهد ذراعيه وساقيه ليحفز الصقر الذي يبدومن تحته على أن يطلق كرة صغيرة ، يحنى بعدها التنين عنقه الضخم لتسقط الكرة من حلقه في وعاء صغير مثبت على ظهر الفيل. وعبر هذا الوعاء تنفذ الكرة داخل جسد الفيل حيث تصطدم بقرص معدني رنان ، تستقر بعده في كأس صغيرة تجتمع فيها كرات صغيرة بعدد أنصاف الساعات.

ولا بد أن نذكر هنا الساعة التي وصفها ابن جبير عند زيارته دمشق وو صفه الجامع الأموي خاصة . ولقد أعاد الواقدي في كتابه هذه الفقرة بكاملها كما فعل ذلك علي الطنطاوي في كتابه عن الجامع الأموي دون أن يذكر المرجع.

٧- فن المنمنمات

إزدهرفن المنمنات في إيران ، وهوفن إبداعي يعتمد على الدقة في التشكيل والتلوين وعلى خصوصية المصور الإبداعية، ولقد كتب المقريزي (١٤٤٢م) كتابا في تاريخ المصورين، ولكن هذا الكتاب مازال مفقودا . أما كتاب «خلاصة الأخبار» الذي أكمله خواند مير (١٤٩٨ م)، فلقد ضم الحديث عن بعض المصورين وبخاصة بهزاد وميرك نقاش وقاسم علي كما ظهر كتاب المؤرخ اسكندر منشى الذي تحدث عن المصورين حتى عام (١٦٢٩ م) وجعل من الشاه طهماسب فنانا يصل إلى مرتبة بهزاد، وكان تلميذاً للمصور سلطان محمد. وقد تعاون سلطان محمد ومظفر علي واقاميرك في تصوير الشاهنامة التي أمر بها الشاه طهماسب، الموجودة حاليا في متحف متروبوليتان في نيويورك.(!)

ونعرف هوية مصوريها من أسلوبهم أومن توقيعاتهم، وكان بهزاد أول من وضع توقيعه على أعماله، وابتدأ التوقيع بالانتشار منذ القرن السادس عشر. وكان رضا عباسي أكثر المصورين اهتماما بوضع اسمه في أسفل أعماله وكان يضيف إلى ذلك التاريخ، وشرح الصورة. وكثيرا ماكان اسم المذهِّب يضاف إلى اسم المصور النقاش. على ان الخطاطين في مؤسسة « ربع رشيدي» التي أسسها رشيد الدين في تبريز والذين كلفوا بنسخ مخطوطة « جامع التواريخ» المصورة لم يرد اسمهم على الصور، ولا في قوائم المنح.

الفصل الحادي عشر

مدار التلقائية

١- بداية التلقائية

٢- خصائص التلقائية

٣- الرسم على الزجاج

٤- تنوع المنظور

٥- رسم الشخوص التمثيلية



١-بداية التلقائية

يعتمد التصوير على العفوية والحرية الإبداعية، وأهم العناصر التي يتجلى فيها الرسم التلقائي عدم التقيد بقواعد المنظور الخطي انطلاقاً من زاوية النظر ونقطة الهروب والخط الأفقي، مما هومعروف في علم الضوء والبصريات. هذا العلم الذي رفضه الفن الحديث في العالم، مع أنه استمر قاعدة ذهبية منذ عصر النهضة في أوروبا. ولعل الرسام التلقائي كان أقرب إلى مفهوم الشكل المسطح للصورة، فكانت رسومه غير ذات بعد ثالث مسطحة أيضاً، بل إن التسطيح يشمل التلوين والتذهيب أيضا

٢- خصائص التلقائية

الرسم التلقائي هورسم طفولي عفوي وكثيراً ما أطلق عليه في الغرب صفة «الفن الساذج» و«الفن الفطري». وأصبح في الغرب مثالاً يقتدى به في بعض اتجاهات الفن الحديث كما عند ماتيس وسوتين وموديلياني

لم يعتمد الرسام التلقائي على قواعد التشريح، فثمة اعتقاد سائد عنده على حرام التعبير عن مجسم الشكل تماشياً لإعطاء الشكل الإنساني مكاناً للروح، ولم يحفل الرسام في تمثيل شخوصه على الحركية والدلالة التعبيرية، إلا ضمن إبراز الموقف الثابت الصامد، المعبر عن الوقار والشجاعة والبأس والسيطرة، محاولاً التشدد في إكساء شخوصه بالأزياء المعروفة الخاصة بالرجال أوالنساء. وكثيراً ما خرج الرسام عن اللوحة وصولاً إلى إطارها في متابعة رسم موضوعه، ولكنه شدد على الموقع الأمامي ليكون محلاً لموضوعه، تعبيراً عن أهمية هذا الموضوع وتفضيله عن غيره في الموقع الخلفي.

وكما هوشأن الفن الحديث، مازال الفن التلقائي لا يهتم للنسب والمقاييس من أعضاء الجسد الواحد، فإن ما يهمه هوالدلالة وليس الواقع بذاته ، ولذلك بدت بعض أعمال الرسام التلقائي أقرب إلى الفن الساخر (الكاريكاتوري).

عندما اعتمدت جميع الفنون التي أطلق عليها صفة «التلقائية» بوصفها فنوناً إبداعية، لم يعد من مجال للحديث عن ريادة تبدأ مع ظهور القواعد الأكاديمية للفن التشكيلي والتي فرضتها مدارس الفنون.

ليس سهلاً تحديد بداية لهذه الفنون التلقائية فهي مرتبطة بتاريخ الإنسان العربي، ظهرت في المنمنمات والمرقنات وهي الصور الإيضاحية في المخطوطات العربية القديمة، ولكن الرسم على ألواح الزجاج استمر إلى عهد قريب.

وظهر الاهتمام بهذه الفنون التلقائية متأخراً بعد الإهمال المتراكم لهذه الفنون التي لم تستطع الصمود بسبب هشاشة مادتها، ولكن الرسوم الجدارية التي مازالت واضحة على جدران المدافن والبيوت تبقى شاهداً على هذه الفنون، إلى جانب اللفائف والصور التي مازالت محفوظة في المكتبات الخاصة أوفي المتاحف، أوالمرسومة على خشبيات الجدران الداخلية. ولعل الاعتراف بالصفة الإبداعية لهذه الفنون أصبح سبباً لاعتمادها في الاتجاهات الفنية الحديثة في البلاد العربية.

وتتصف هذه الفنون التلقائية بالعراقة والقدم، وهي فنون يمارسها الكبار على مسطحات ورقية أوقماشية أوخزفية، وكانت هذه الفنون موضع إقبال شعبي لانسجامها مع أذواقهم وفهمهم الجمالي لفن لاصق بمقدرة المتلقي وبموهبتهم.

ويقترب هذا الفن من مفهوم الفولكلور بوصفه أحد عناصر المأثورات المادية، التي امتدت ممارسته عبر مراحل التاريخ ومنذ العصور الحجرية.

ولقد ألصقت صفة (الفطرية) و(البدائية) على هذا الفن، وهورأي خاطئ لأن مفهوم البدائية مرتبط بعصور ما قبل التاريخ وما قبل الحضارات.ويبدوهذا الفن واضحاً وقديماً في رسم الأيقونات المسيحية .

٣- الرسم على الزجاج

انتشر الرسم على الزجاج حاملاً مواضيع تاريخية أوأسطورية، وغاب عن الظهور بسبب عدم صمود اللوحات الزجاجية .ولعل الآلاف من هذه الصور بادت ولم يبق منها إلا ما هومحفوظ في المتاحف. وفي سورية ظهر هذا الفن منذ أوائل القرن التاسع عشر مارسته أسرة التيناوي ومن روادهم أبوصبحي التيناوي، في سورية ، ويعد محمود الفرياني رائد هذا الفن في تونس.

لم تكن الألوان المخصصة للزجاج معروفة لدى هؤلاء المصورين، وكان عليهم أن يقوموا بتحضير ألوانهم كل حسب طريقته، مستغلاً المواد الطبيعية والترابية المتوفرة في بيئته، وكان اكتشاف هذه المواد الأساسية سراً يحتفظ به المصور لا يبوح به إلا إلى أعقابه. كانت هذه المواد تسحق بواسطة حجر صلب، ثم تنخل وتخلط مع بياض البيض أوالغراء أوالصمغ العربي، وذلك لمقاومة الرطوبة وتثبيت الألوان ضد الماء، وقد يضاف إلى هذا المسحوق بعض السكر ليمنع تشقق اللوحات. كما كان على المصور أن يحضر الفراشي من شعر الحيوانات الماعز والجمال وريش الطيور وإلى جانب الزجاج كان الرسم يتم على الورق والخشب والنسيج والجلد.....

بدا فن الرسم على الزجاج في تونس لصيقاً بالثقافة التقليدية والعادات. واكتسب الرسام مكانة مرموقة في مجتمعه بسبب المواضيع التي طرحها والمتعلقة بالتاريخ والبطولات والقصص الشعبية، بإسلوب مسطح وبألوان متجانسة وبتعبير رمزي، ومن أبرز الرسامين محمد الفرياني من

مدينة صفاقس كأكبر رسام على الزجاج مما توفر لأسلوبه من التفرد وقوة التأثير في معالجة المواضيع في أعماله المعروفة.

ومن أهم مراكز الرسم على الزجاج، مدن برزت وصفاقس والقيروان في تونس، ودمشق وحلب في سورية. وانتقلت في بداية القرن العشرين أكثر هذه الرسوم إلى المطابع لكي تنسخ بكميات وافرة تسهل انتشارها بأسعار رخيصة. ويتهافت الناس على اقتنائها بسبب مواضيعها الدينية، كرسوم الإمام علي ابن أبي طالب، أوالتاريخية التي تمثل بطولات الملك الظاهر بيبرس، أوالأسطورية كصور كليلة ودمنة، والنوادر والحكايا مثل مقامات الحريري، والسير الشعبية.

٤ ـ تنوع المنظور

يتحدث بابا دوبولوعن المنظور اللولبي في المنمنمات ويرى أن ثمة خط نظر لولبي يمر من عيون الأشخاص الذين يتألف منهم العمل الفني وان هذه اللوالب والعربسات الرقشية تشكل الفضاء الأساسي المنظم لفضاء الرسوم، وهي تمر بالعيون التي تترجم عن الفكر والروح وهي الشاهد على مايقع، وهذه الهياكل الخفية تبدوخلية أساسية في الرقش المجرد. والواقع ان المنظور في التصوير لم يكن دائما علميا بصريا كما أصبح بعد عصر النهضة في ايطاليا، بل كان قبلها كيفيا في الفن البيزنطي، ومازال مختلفا في الفنون غير الأوربية كالفن الافريقي والفن الصيني والفن الهندي ثم الفن الاسلامي، ولايعني هذا الاختلاف تخلفا، بل يعني تمايزا في مفهوم الفن. فالفن صيغة حضارية مستمدة من العقائد والتقاليد السائدة في مجتمع ما، والعقيدة الإسلامية القائمة على التوحيد هي الخلفية النظرية للفن الاسلامي. فالمصور الذي يرسم الواقع، انما ينظر اليه من خلال خالق هذا الواقع والوجود، ولهذا تبدوخطوط الأشعة البصرية التي نراها مخروطية في علم الضوء، متوازية في التصوير الاسلامي لانها تصدر عن الملأ الأعلى، وهكذا فان مرتسم هذه الخطوط يبدومسطحا كثيفا، وهذا مايفسر غياب البعد الثالث والعمق في التصوير التشبيهي الاسلامي، كما يفسر عدم وجود الفراغ. ويدحض الآراء السطحية التي تتهم التصوير الاسلامي بالقصور وبالفزع من الفراغ .

ولابد من القول، إن ازدهار التصوير التشبيهي في المشرق الاسلامي، كان بسبب سريان التقاليد الفارسية المانوية السابقة للاسلام، وهي خليط من العقائد الزرادشتية والمسيحية، وكان «ماني» من أعظم المصورين الفرس، وانتشرت مبادئه في عهد المأمون واستقرت في بلاد الفرس اذ لم يتورع المصورون هناك عن رسم التصوير التشبيهي، بل انهم صوروا الأنبياء، نرى ذلك في مرقناتٍ (الصور الايضاحية) لمخطوطات ؛ جامع التواريخ، وقصص الأنبياء، وتاريخ خواند مير.

٥-رسم الشخوص التمثيلية

مسرح خيال الظل، مسرح مؤلف من ستارة بيضاء تثبت في زاوية المقهى، تشف عن شخوص جلدية ملونة يحركها لاعب ماهر متعدد اللهجات.وكانت مشاهد شخوص خيال الظل «قره كوز» ترسم على الجلد تمثل أبطال القصص المعروضة على الشاشة، وكانت صناعة الشخوص تتم بدباغة الجلد أولاً ثم تثبت على ألواح خشبية ملساء، ثم يغسل الجلد ويعرض تحت أشعة الشمس حتى يجف، ويجعل الجلد رقيقاً شفافاً، ثم ترسم عليه الرسوم وتلون.ومن صناع هذه الشخوص علي النحلة وداوود العطار من مصر، وسليمان معماري ويوسف السراج من سورية، ورشيد الدمشقي وأبوعزة الكراكوزاتي من لبنان، وخميس بن عبد الملك من تونس ، وسالم المكحل ومحمد الوسطي من ليبيا.

تنوعت مواضيع الرسم التلقائي وأهمها سيرة عنترة بن شداد، فارس شاعر وكانت أشعاره تعلق على جدران الكعبة. وسيرة بني هلال - تمثل مسألة الهجرة من الصحراء وفلسفة الحياة الهلالية التي تمثل الفروسية القائمة على المروءة والشرف والكرامة. وأشهر أبطالها أبوزيد الهلالي. وسيرة الملك الظاهر (١٢٢٣-١٢٧٧) - وتمثل انتصارات هذا السلطان المملوكي على الصليبيين وعلى الفساد.

.



الفصل الثاني عشر

مدارالإبداع الغربي

١ -تطور الإبداع في الغرب

٢- انتشار الفن ا الغربي

٣- أزمة الفن في الغرب



١- تطور الإبداع في الغرب

حمل الفن الحديث في أوروبا آثار تطوره منذ عصر النهضة، فمر في مرحلة الباروك التي شملت أوروبا كلها ، كما تمظهرت في جميع أشكال الحياة من عمارة وعمارة داخلية ولباس وأزياء وقطع زينة، وامتدت أكثر من قرنين كاملين. ثم ظهرت الكلاسية المحدثة بعد الثورة الفرنسية على يد جان لوي دافيد الذي أسس الأكاديمية الوطنية للفن والثقافة، وكان عضواً في قيادة الثورة فرض الفن الأكاديمي على الفنانين بقوة المقصلة.

ولم يلبث هذا الأسلوب أن انقلب إلى ضده بظهور الرومانتية التي تجاوزت الفن التشكيلي إلى الأدب ، وكان لها مدلول مختلف في الدول الأوربية.

ومع ظهور علم الضوء واكتشاف ألوان الطيف الشمسي السبعة، تنبه الفنانون إلى قواعد بصرية لونية تعطي اللوحة جاذبية وجمالية جديدة، وأطلق على هذا الفن اسم الانطباعية التي فتحت الباب إلى حرية إبداعية وصلت إلى التجريد عبر مدارس السريالية والتعبيرية وغيرها.

هذا التطور الذي قلب جميع أسس علم الجمال الغربي، والذي أوصل الفن إلى خارج حدوده تحت اسم الحداثة، لم يتجاوز أوروبا والغرب إلا متأخراً.

لقد عاشت الدول العربية أحقاباً تاريخية وتحولات ثقافية خاصة، وعلى الرغم من محاولات السلطان محمود الثاني في بداية القرن التاسع عشر ومحمد علي في مصر التقرب من الثقافة الأوربية، لم يصل هذا الانفتاح على الغرب إلى حدود تبني الفن الأوربي، ولكن المستشرقين الأوربيين الذين وفدوا إلى البلاد العربية، مستقلين أوتحت ظل الانتداب أوالاستعمار، كان لهم التأثير الفعال في استقطاب اهتمام المثقفين والموهوبين إلى الفن الغربي الذي اعتمد قواعد أكاديمية مدرسية مقياسها الواقع، وعلم المنظور الهوائي، وعلم التشريح، وأخيراً علم الضوء.

ولم يكن الفن السائد في الدول العربية يعتمد على أي علم من هذه العلوم، ومع ذلك فلقد اهتم العصاميون في ممارسة الفن بالانتقال في أعمالهم من الرقش والفن الزخرفي والخط الجميل، إلى تصوير الأشكال والوجوه الطبيعية، ولكن بأسلوب تلقائي بعيد عن القاعدة والقياس.

وصحيح أن التصوير التشبيهي لم يكن غائباً تماماً عن الفن العربي الإسلامي، إلا أن قواعده التي عرفناها في رسم المنمنمات أوالمرقنات الإيضاحية في المخطوطات ، كانت تعتمد قواعد جمالية خاصة لعلها أكثر ارتباطاً بالخيال والحدس، من ارتباطها بالواقع والقاعدة.

٢- انتشار الفن التشكيلي الغربي

في ظل الانتداب أوالاستعمار الغربي الذي امتد على كامل الأرض العربية بعد انفصالها عن الدولة العثمانية، أصبح التأثير الثقافي والفني الأوربي أساساً في سياسة الدول المستعمرة، ولذلك فإن فرنسا بعد استيلائها على الجزائر في العام ١٨٣٢ أنشأت أول مدرسة للفنون الجميلة منذ العام ١٩٢٠، وجعلتها تابعة لمدرسة الفنون الجميلة في باريس (البوزار) وكان أساتذتها فرنسيون، وحتى مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة والتي أسست في العام ١٩٠٨ فإن جميع أساتذتها من الفرنسيين أيضاً، وكان القصد إقحام الفن الأوربي وجمالياته في مناهج التعليم الفني وفي بناء جيل جديد مرتبط بالثقافة والفن الغربي.وإذا عارضت الدول العربية جميعها الاستعمار الغربي في ثورات متتابعة سعياً وراء الحرية والاستقلال، إلا أن بذور الثقافة الغربية استمرت بفعل القناعة بضرورة تطوير الحياة الثقافية والانفتاح على عالم جديد متقدم ثقافياً وفنياً، دون أن يشوب هذه القناعة حذر من الغزوالثقافي الذي تمادى حتى وصل حدود تهديد الهوية القومية.

على أن دعاة التحديث أرادوا التمييز بين التطور وبين التبعية، ومن هنا ظهرت دعوات الأصالة والتمسك بالهوية والحفاظ على الثقافة القومية. مرافقة للنهضة العربية في السياسة والاقتصاد والمعرفة والفن، وبقيت دعوة التطوير والتحديث عنواناً مقبولاً ضمن حدود الحفاظ على أصالة الثقافة والفن.

ولكن مع تطور الفن الغربي باتجاه الحرية الواسعة في عملية الإبداع والتعبير الفني والأدبي، ووصلت إلى حدود قبول الفنون البدائية والتلقائية والفطرية والتطبيقية على أنها فنون إبداعية تدخل

في مفهوم الفن التشكيلي، وتخضع لجمالياته وفلسفته، عاد الفنان العربي إلى فنونه التقليدية في الرقش والخط وفي الترقين والمنمنمات، فوجدها مستوفية لجميع تطلعاته في مسايرة تطور الفن الحديث في الغرب. واعتماداً على تراثه الفني الضخم، أصبح جاهزاً لإمداد الحركات الفنية ببعض من إبداعاته الأصيلة، بل أصبح قادراً بفنه الأصيل على إنقاذ الفن الغربي من الهوة التي وصل إليها غارقاً في غياهب العدمية والعبث .

٣ ـ أزمة الفن في الغرب

ليس صعبا أن نفسر أسباب القلق المصيري الذي اعترى الفنان الغربي في بداية هذا القرن بالذات، قرن التحولات السياسية والاكتشافات الخارقة، وقرن الحربين العالميتين، وما بينهما وما تلاهما من تغيرات ايديولوجية على ساحة السياسة والفكر والابداع.

لقد اهتزت جميع القيم الثقافية التي استقر عليها القرن التاسع عشر، وأصبحت مناهضة البرجوازية والتبعية تيارين لهما خلفيات عميقة تمتد من الفكر إلى الممارسة، وكانت الماركسية من جهة، والوجودية السارترية من جهة اخرى، الطرفين الأساسيين، يتمسك بهما جيل الشباب المنفتح على المستقبل. ولكن القلق على عذاب البلوريتاريا أوعلى الواقع العبثي للوجود، كان الهم الذي طبع الحياة الثقافية في الغرب في بداية هذا القرن.

ولم يكن من أمل الا في الثورة. ولقد نجحت الثورة البلشفية في روسيا وامتدت حتى شرقي أوروبا. وكان خلاص الفن والفكر في العودة إلى الواقعية والاجتماعية.

اما الثورة في الغرب الأوربي، فانها تفجرت في نطاق الفكر والفن وأسلوب الحياة. لقد أعلن الفنانون ثورتهم على الحضارة البورجوازية، عن طريق الغاء كامل للقيم التقليدية، وكان على الفنان أن ينزح بعيدا عن واقعه الذي أعلن سقوطه. وتجلى هذا النزوح واضحا بالاتجاه إلى الشرق العربي. لقد كانت تجربة « اوجين دولاكروا « مثالا رائعا لجيل الفنانين في القرن العشرين. ويتوضح هذا المثال من خلال روائع الفن الاسلامي في المعارض التي أقيمت بين ظهرانيهم، مثل معرض جناح مارسان ـ باريس ١٩٠٣، معرض ميونيخ ١٩١٢ ومعرض لندن ١٩١١ ومعرض المكتبة الوطنية في باريس ١٩٢٥ ثم معرض مصر ـ فرنسا لعام ١٩٤٩ في جناح مارسان أيضا، ويضم أعمال الفانين الفرنسيين الذين استوحوا من مصر مشاهدهم وأساليبهم.وتأكد لهم كما يقول رونية هويغ. ان هذا الفن يعبر عن عالم زاخر بالعطاء والابداع، انه عالم مختلف تماما عن عالمهم فهوبعيد جدا وقديم جدا، بل هوأقدم من جميع الفنون التي تشكل أصلا لفنونهم منذ عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

لقد تفجر في أوروبا شغف جامح للبحث عن منابع اخرى للفن، قد تكون عند البدائيين أوعند الاطفال أوعند المجانين، ولكن عندما تكون هذه المنابع في الشرق فان الأمر يرتبط بتراث ضخم لابد أن يتعرف الغرب على أبعاده وأسراره.

أراد الفنان الغربي أن ينسى كل تلك التراكمات الفنية المتحذلقة التي أورثها العقل والقاعدة على روائع لم تعد تصلح إلا شواهد متحفية، وانبرى ساعيا وراء النازع الأصلي « لتجديد الذات وللتخلص من عائق يمنعهم من تحقيق انبعاث لم يتضح بعد». حسب هويغ نفسه. ولقد قام بعض الفنانين بقطع الجسور مع الماضي وذلك باللجوء إلى الفن الياباني كما فعل فان غوغ أوالفن التاهيتي كما فعل غوغان .

وعندما قال الشاعر أبوللينير ان الواقع ليس أكثر من ذريعة، كانت بداية انطلق منها الفنان الغربي، وبخاصة كاندينسكي نحوالتجريد، فاصما وبشكل حاسم العلاقة بين الفنان والواقع، بين الفن والطبيعة. وفي الوقت الذي أطلق الغرب العنان لحريته عبر المبهم، كان موندريان يتابع التشكيلات الهندسية الملونة باحثا عن اللاشيء كما يقول مؤلف التجريدية « سوفور» « إن موندريان يصور الفراغ الأكثر سعة، يصور اللاشيء،وفي هذا اللاشيء لون أبيض يحمل صفاء اللاشيء». لقد أوضحت التجريدية في بدايتها أنها نزعة عقلية. وعندما كتب مارسيل بريون، عنها، كشف الغطاء عن هذه الردة إلى المنابع الكلاسيكية، وأبان أن التجريدية التي تحاكي الرقش العربي لم تبحث عن المطلق بل عن اللاشيء.ولقد أراد آرب أن يخفف من هذا الارتكاس ليقول : «إ ن التجريدية هي بحث عن الشخص الكامل في أعماق الشيء».

أرادت الرمزية أن تتخطى العقلانية المنطقية، لكي تجد المعنى العميق والمبهم للعالم من خلال الأقوال الغامضة.ويقول بودلير : « لقد أراد، أود للون رودون أن يشق المنفذ إلى عالم اللامحدود المظلم» وكان يقول أيضا : «كل شيء يتحقق بالخضوع التلقائي لعالم اللاوعي» وكان بذلك يمهد لظهور السريالية التي تجاوزت العقل والوعي واستكانت إلى عالم اللاوعي والعقل الباطن وأحلام اليقظة والأمراض النفسية « البارانويا».الفراغ، النزوح، التفرد، هي مبادئ الفن في القرن العشرين، وكان لابد من خلاص يتحقق بالاتجاه نحوالشرق، وسيتزاحم المستشرقون حتى يرتعد الكتاب من هذا النزوح ويصيح جوفروا قلقا. لعل الأوربيين قد تخلوا عن فتح العالم. لقد توقفت إرادة القوة عن إلهامهم، والرسامون يتجهون نحوالاستشراق وأعمالهم تعبر عن إرادة محوالشخصية والفناء في الآخرين .

إن هذا البوح الذي يصدر عن ناقد فني، يعبر عن الاحتجاج على واقع جديد يجتاح الغرب ليغمر ذاتيته الثقافية، هوأمر يتطلب التأمل فعلا، ويذكرنا بقول الشاعر الهجاء جوفينال (توفي عام ١٤٠م) « إن مياه العاصي أصبحت تصب منذ زمن بعيد في نهر التيبر حاملة معها لغة العاصي وتقاليده».

الفصل الثالث عشر

الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى

١ - الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً

٢- إتجاهات الفن الغربي في البلاد العربية

٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة

٤- الفن العربي في أبحاث المستشرقين

٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية



١- الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً

ابتدأ الاستشراق الفني فرديا منذ القرن التاسع عشر، وكان دولاكروا الفاتح الأول لطريق الاستشراق عندما مضى عام ١٨٣٠ إلى الجزائر والمغرب، وأصبح « السفر إلى الجزائر أكثر أهمية بالنسبة للمصوريين الغربيين من الحج إلى ايطاليا» كما صرح تيوفيل غوتيه.

واتسم القرن العشرون بطابع الالتقاء بين الغرب والشرق، وبصرف النظر عن أن هذا اللقاء كان سياسيا قاسيا تمثل بالاستعمار والانتداب، إلا أننا سنأخذه من جانب الاستشراق الذي قام به

بعض العلماء والكتاب والفنانين، ساعين وراء البحث عما يمكن أن يكون جديدا مدهشاً، هكذا يعرف أندريه جيد الاستشراق.

وكما كان بايرون قد أثر في دولاركروا إذ زين له صورة شعرية خيالية أسطورية عن الشرق، فإن كتابا آخرين زاروا البلاد العربية في بداية القرن العشرين، من أمثال (موريس باري ودوهامل وفلوبير وأندره جيد وموباسان وريلكه)، قد شاركوا جميعاً في تعريف الفنان على ذلك العالم المدهش الذي كانوا يجهلون.

وثمة مجموعة من الفنانين قد مضوا إلى البلاد العربية لأداء خدماتهم العسكرية، وهناك فاجأتهم صور الحياة والتقاليد التي كانوا يجهلون عنها كل شيء إلا قليلا مما قرأوه في ألف ليلة وليلة، ونذكر من هوؤلاء الفنانين « غورغ» الذي اشترك في الحرب العالمية الأولى في شمالي افريقيا. و «بينيون» الذي مضى إلى سوريا و« فينارد» الذي اختزن كثيرا من الانطباعات في المغرب والجزائر، وكذلك « أوجام» الذي كان في فرقة الزواف في الجزائر.

وابتدأ الاستشراق اغترابأ، فلم يكن أكثر من فضول للاطلاع على القريب البعيد، والتقاط صور من الحياة فيه دون أن تتغير الخلفية الجمالية لفن هؤلاء المغتربين.ويتحدث « بيزومب « في كتابه» الاغتراب في الفن والعن جولات الأدباء والفنانين في الشرق العربي وعن انطباعاتهم واحدا واحدا، كما يسرد «الازاز» في كتابه « الشرق والتصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر من دولاكروا إلى ونوار» أخبار الاستشراق في القرن الماضي.

ولعل بيزومب الكاتب والفنان، كان أكثر الفنانين اقامة في المغرب « من ١٩٣٧ - ١٩٤٦» وهناك رسم لوحات ايضاحية لألف ليلة وليلة وترك لوحات فنية مازالت في متحف الجزائر.

وإذا كان نصيب الفنانين الفرنسيين كبيرا في تأثير الصيغ العربية على فنهم، فإنه ثمة فنانين ألمان مثل « بوللر» الذي أقام فترة في مصر وجاء بعده « كيرتشمر» ثم « جانت» والهولندي « هوبر» وزميله « باور». وقام الانكليزي « روتنشتاين» بزيارة مصر أيضا، على أن عددا من الفنانين الأوربيين من جنسيات مختلفة قد استقروا في مصر وبهم ابتدأ الاستشراق الفعلي. ومن أشهرهم «فورسيلا الايطالي و» فرومانتان « الفرنسي» و غيوم و« مارتان». واشتهر في أوروبا عدد من الفنانين الذين ولدوا في أرض عربية واعتبروا دائما شرقيين من أمثال «ليموز» الذي ولد في قسطينة « الجزائر» و« كارزو» الذي ولد في حلب «سوريا» و«اتلان» في قسطينة و« جان كلو» الذي يذكر في لوحاته دائما بموطنه الأصلي الجزائر العاصمة. أما « أندره مارك» فقد ولد في الاسكندرية وتنقل في أنحاء الجزائر. ويعتبر «جورج صباغ» المولود في الاسكندرية من أعلام الفن الفرنسي ولكنه بقي مصريا محافظا على هويته.

٢- إتجاهات الفن الغربي في البلاد العربية

امتد التأثير العربي إلى الفن الغربي عبر المعاهد التي أسسها الغرب في البلاد العربية مثل مدرسة ليوناردودافنتشي في القاهرة وفيلا عبد اللطيف التي أسست في مدينة الجزائر عام ١٩٠٦، لتكون معهدا ومرسماً يساعد المستشرقين الشباب من الفنانين المتفوقين الفرنسيين على الاستفادة من المناخ العربي الأصيل في الجزائر كما يقول ألازار. وعشرات الفنانين الذين أقاموا في فيلا عبد اللطيف عامين على الأقل، تخرجوا منها وقد وسمتهم بميسهم الفنان الجزائري على الرغم من شهرتهم الكبيرة التي أحرزوا كفنانين فرنسيين رواد ؛ مثل شارل دوفرزن) و(أندره همبورغ) و(أميل سابورو). ان عشرات من الفنانين الذين درسوا في فيلا عبد اللطيف قد بنوا جسرا راسخا لعلاقة الشرق بالغرب، وفتحوا الباب واسعا على أسرار الشرق والمغرب العربي وعلى الفن العربي الماثل في جميع الأشياء والأزياء والأعمال الفنية الصرفة. ويتحدث (بارولان) عن هؤلاء المستشرقين كما دعاهم، بأسلوب المؤمن بدور الشرق لبناء فن الغرب الحديث. ففي عام ١٩٠٦ قامت مجموعة من الفنانين من أمثال (ديران وفان دونغن ودوفي وماركيه وماتيس وفلامنك) بتقديم أعمالهم الجريئة في جناح مارسان في باريس. ولقد أطلق عليهم الناقد «فوسيل» اسم الوحوش. لقد كانت ألوانهم الغريبة تذكر بضياء ألوان السجاد الشرقي كما قال فوسيل، « انها أشبه بألوان الزرايب المغربية « البسط».

على أن التأثير الأكثر وضوحا على الوحشية بدا من خلال ماتيس الذي قال: « إن ألواني تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور» أي الجزائر «وتعتمد على مشاعري» .

ويقول « دولوره» المستشرق الذي عاش زمناً في دمشق، « حاول الوحشيون الأوائل أن يضمّنوا لوحاتهم الخصائص ذاتها التي ظهرت في الفن الشرقي القديم مثل كثافة اللون في الفسيفساء أوفي النسيج الزاهي» .

لقد زار « ماركيه» المغرب العربي وأقام فيه زمنا « في طنجة» ولقد أصبحت المواضيع المغربية أليفة في أكثر أعماله الت يجعلت منه « مصور المشاهد المغربية» وفي طنجة كان ماركيه وماتيس وكاموان « يغوصون في أعماق الطبيعة» التي جذبتهم حتى الهوس، ومع أن «كاموان» أقام لأعماله المغربية معرضاً في صالة دوره عام ١٩١٣ فإن ماتيس مضى قدماً في مجال الاستشراق وقدم الدرس الأولى التي استفاد منها الفنانون العرب لبناء الفن العربي بمنظور العصر الحديث.

لقد تعلم هنري ماتيس في مرسم « غوستاف مورو» الذي كان يؤمن «إن الشرق هومخزن الفنون وانه قبلة الفنان الحديث».وقام ماتيس بزيارة للبلاد العربية من عام ١٩٠٦، وهناك في المغرب كان لقاء ماتيس حافلاً مع الشمس والألوان المشرقة وتقاليد المغاربة « ولقد اعترف ماتيس دائماً أن الكشف يأتيه من الشرق دائماً. وان فن المنمنمات قد فجر جميع امكانياته وانه أكد أبحاثه الفنية.

مضى ماتيس إلى مراكش مرة أخرى حيث أقام فيها أشهراً خلال عامي ١٩١١-١٩١٢ ثم عاد مع كاموان لكي يلتقي مع ماركيه في طنجة، وعند عودته عرض أعماله في صالة برنهايم في باريس. وكانت بمجملها أعمالاً مغربية. وذكر « سامبا» في كتابه « ماتيس وأعماله الفنية» إن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أوضحت التزامه للألوان المشرقة وللشكل المسطح وللرقش العربي. وبصورة عامة التزامه لمعاصرة الفن العربي الذي دعم فنيته، حسب اعترافه.

يلتقي فن ماتيس مع الفن العربي في التبسيط الذي تجلى في رسمه وتلوينه، والذي يقوم على الحذف والابدال والمجاز والتعادل، إن هذه السمات التي عرف بها فن ماتيس، هي نفسها سمات الرقش العربي وفن الترقين عند الواسطي، أوالذي نراه ماثلاً على أعمال ترجع إلى العهد الفاطمي عثر عليها في القاهرة.

ويذكرنا بابلوبيكاسوبولادته في مالقا الأندلسية التي استمرت عربية اسلامية خلال ثمانية قرون. وتقول ستاين : «أنه من الصعب أن ننكر جذور بيكاسوالعربية الإسلامية». ويؤكد ذلك « دولوره» أيضا.

٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة

عرف الغرب العالم العربي من خلال ألف ليلة وليلة التي ترجمت إلى جميع اللغات الأوربية في أكثر من ثلاثمائة طبعة. ولقد اشترك الفنانون في تصوير أحداث الليالي ولكن بأسلوب غربي، واستمد الكتاب والشعراء من الليالي، وكان الشاعر « ريلكه» من أبرز من استلهمها في قصيدته «سوناتا إلى اورفيوس». والصداقة التي ربطت ريلكه بالفنان السويسري الألماني « بول كلي» أتاحت لهذا الأخير أن يطلع على عالم الليالي عن كثب، من وجهة نظر غربية، تماما كما فعل « غوته» عندما نشر كتابه « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي».

واندفع بول كلي نحوبلاد ألف ليلة من خلال تونس والقيروان،ملبيا دعوة صديقه الفنان «مواليه» الذي زار تونس مرات عديدة. وفي تونس عام ١٩١٤ التقى كلي ومواليه ومعهما المصور الألماني « ماكه» ومضوا جميعا في أرض الحلم التي تمثلت بأجمل المشاهد الطبيعية، والبحرية والعربية التونسية.

واتفق الجميع أن لايضيعوا تلك الفرصة الرائعة، وأن يباشروا الرسم منذ اليوم الأول. وكان كلي يكتب خواطره عن جمال تونس الخضراء في مذكراته التي نشرت. كما كتب « غروهمان» كتابا عن هذه الزيارة التي شكلت منعطفا هاما في تاريخ الفن الغربي. وفي عام ١٩٢٥ قام بول كلي بزيارة مصر، وسجل وقائع هذه الزيارة أيضا في يوميات خاصة. لقد سجلت هذه الزيارة نضج كلي الفني كما يقول غروهمان .

ما زال الفن التجريدي متشعب الاتجاهات، يتضمن تيارات بعضها فلسفية وبعضها سريالية وأكثرها عبثي عدمي عاد بالفن إلى نقطة الصفر.

وفي الجانب الجدي من التجريدية يلتقي هذا الفن مع الرقش العربي في خلق صيغة جديدة لاوجود لها في الواقع ولكنها موجودة بالعقل في عالم الفن والجمال. ولقد وجد الفنان التجريدي في مفهوم الرقش وليس في صيغه مجاله لتبرير وجوده كما يقول « بريون» ، لذلك كان لابد من البحث عن أبعاد فلسفة الرقش العربي، لكي نحدد علاقة التجريدية بمفهوم الرقش.

لقد عمد الفنان العربي إلى تغفيل فنه لكي يفسح في المجال للمطلق والمثل الأعلى أن يتجلى في عمله. والفرق واضح بين اتجاه التجريد نحواللاشيء واتجاهه نحوالمطلق ـ الله. ومع أن « غوته» فهم أهمية الله، فهويقول في ديوانه الشرقي « إذا كان الإسلام يعني التسليم لله وحده، فإننا لا محالة أجمعين، نحيا ونموت مسلمين»، فإن من حلل التجريدية لم يصل إلى ذلك التفسير الإطلاقي للصيغة التجريدية، فيما عدا « بريون» الذي تحدث بكثير من الحماسة عن جذور التجريدية في الرقش العربي وفي مفهوم الاسلام.

وتبقى التجريدية العربية أكثر تعبيرا عن فلسفة الفن العربي الإسلامي التي تقوم على مبرر ثقافي عريق، في حين تقوم التجارب التجريدية الحديثة في الوطن العربي على تقليد الاتجاه التجريدي العدمي في الغرب، بعيداً عن المعنى والغرض والمسؤولية.

٤ ـ الفن العربي في أبحاث المستشرقين

كان حضور الغرب في إبداعات العرب واضحا في الثلاثينات وحتى السبعينات، ولكن يقظة عربية بدت معالمها في اتجاه الفنانين نحوالأصالة. أما حضور العرب في إبداعات الغرب فلقد أصيب بنكسة لسوء العلاقات السياسية من جهة ولإيغال الغرب في فرديته وسعي الفنان وراء ابتكارات تنسجم مع تطورات العلم والتقنية الخارقة في الغرب.

على أن الحديث عن حضور عربي في القرن العشرين له أهميته البالغة في بيان عالمية الفن العربي وضرورة النظر إليه بعين العصر، وإمكان تطويره على ضوء هذا العصر، إن هذا الحضور العالمي للعرب هودرس بليغ للفنان العربي ودرس مفيد للفنان الغربي الذي أصبح يعتبر اليوم أن الفنانين الأكثر شهرة والأكثر تأثيراً في بناء فن القرن العشرين كانوا من المستشرقين.

لم يقتصر الحضور العربي في الغرب على تأثر بعض الفنانين في القرن العشرين بمعالم الحياة العربية، أوبمفهوم وأشكال الفن العربي، بل إن الدراسات التي قام بها العلماء المستشرقون من أثريين ومؤرخين وفلاسفة فن، كانت ضخمة جدا، ولقد حشدت خلال هذا القرن ولم يعد يمر عام حتى تصدر أكثر من دراسة أوكتاب عن الفن القديم في البلاد العربية سواء أكان هذا الفن سابقا للإسلام أولاحقا له.

ابتدأ اهتمام الغرب بآثار العرب وتراثهم منذ أن استطاع الغرب أن يحتك ببلادنا وبخاصة في ظروف الاحتلال أوالانتداب التي بدأت منذ عام ١٨٣٠ في الجزائر، وتبعتها الدول العربية الأخرى، لاتكاد تنجوواحدة من الاستعمار والتبعية، علماً أن القرن العشرين شهد في ربعه الثاني، تحرر هذه الدول واستقلالها ونهضتها الثقافية، كما شهد اهتمام علماء الغرب المجرد بالتراث العربي وبالفن العربي. ونستطيع القول أن هذا الاهتمام كان أقوى من اهتمام العرب أنفسهم بتراثهم وفنهم، وتشهد الدراسات والأبحاث التي نشرها المستشرقون في نطاق الفن والآثار، على جديتها وأهميتها، وهي مازالت مرجعا للباحثين العرب وغيرهم، بل مازال العرب يترجمون هذه المراجع واحدا اثر واحد، مما وسع نطاق الثقافة والمعرفة بالفن العربي وآثاره في البلاد العربية التي كانت عازفة ـ مع الأسف ـ عن هذ المعرفة

نشأت الرغبة لدى الأثريين للبحث في الفن العربي عندما قام بعضهم في بداية هذا القرن برحلات أثرية علمية تمتاز عن الرحلات التي قام بها بعض الرحالة في القرن الماضي. ونستطيع ذكر أسماء بعض الرحالة الأثريين في بداية هذا القرن مثل « فان برشيم» إلى بلاد الشام و «ساره وهيرزفيلد» إلى بلاد الرافدين.

ومن الباحثين من استقر بمهمة طويلة في البلاد العربية مما أتيح له أن يوسع نطاق أبحاثه المنهجية. نذكر من هؤلاء « كريزويل وميجون ومارسيه وسوفاجيه».

على أن أعمال التنقيب الأثري تحققت في مواقع ومدن أثرية محددة، مثل الرصافة - سوريا - وحفريات « اوتودورن». ومثل سامراء - العراق - وحفريات « هيرزفيلد». ومثل الزهراء - الأندلس وحفريات فيلاسكويث. ومثل حلب - سوريا وأعمال المسح الأثري التي قام بها «سوفاجيه» وغيرهم...ولقد ألف هؤلاء كتباً مرجعية في موضوع أبحاثهم.

على أن عدداً كبيرا من المؤرخين نشروا كتباً مرجعية شاملة في تاريخ الفن والعمارة في جميع البلاد الإسلامية. ومن أبرز مؤلفي هذه الكتب «مارسيه وتالبوت رايس وجانين تومين سورديل وكونيل» ولقد ترجمت كتبهم إلى لغات أخرى وترجم بعضها إلى العربية..

إلى جانب هذه الكتب الشاملة، صدرت كتب أخرى تبحث في جانب محدد من الفن العربي، مثل العمارة - « رايفوارا» ومثل الزخرفة « بريس دافن» والتصوير «ا إيتنهاوزن» والرقش العربي « كونيل» والفسيفساء « م. فان برشيم». واهتم كثير من المؤلفين بالكلام عن الفنون اليدوية بشكل شامل أوبدراسات مستقلة، كما اهتم مؤلفون بالكتابة عن الخط العربي ومنشأه «ستاركي» أوبالكتابة عن النقود والنميات « ماير». أودرسوا النصوص وقارنوها ونشروها. ومنهم من اختص بفلسفة الفن الاسلامي مثل « غربار» و« بابادوبولو» .

لقد تكاثرت الأبحاث الفنية، التاريخية والتحليلية والفلسفية في الغرب خلال هذا القرن، وكان لابد من تصنيف هذه الأبحاث في كتب جامعة تضم عناوين المؤلفات وأسماء المؤلفين والأبحاث والدراسات. ولقد قدم في هذا المجال العالم « كريزويل» مصنفاً هاماً ضم الأبحاث المتعلقة بالعمارة في جزء والفنون والصناعات في جزء آخر، ولقد رتبه حسب التقسيم الجغرافي للبلاد الإسلامية، وثمة مصنفات أخرى ومجلات دورية اختصاصية ومؤتمرات ومراكز أبحاث تنشط في الغرب وتقدم المزيد من الأبحاث والدراسات المتعلقة بالفن العربي.

٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية

لم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية العربية، بل قام باقتنائها وتغذية المتاحف الغربية بها، ويكاد لايخلومتحف كبير في الغرب لايحوي قسماً أوقاعات مخصصة للآثار الفنية المكتشفة في البلاد العربية مع غيرها من مكتشفات العالم الاسلامي.

ومن أبرز الآثار المعمارية المحفوظة في متاحف الغرب واجهة قصر المشتى الأموي التي نقلت إلى متحف الدولة في برلين الشرقية، والقاعة الحلبية التي نقلت إلى المتحف ذاته والقاعة الشامية التي نقلت إلى متحف الميتروبوليتان في نيويورك.

أما التحف المنقولة، فإن متاحف العالم تزخر بروائع الفن التطبيقي العربي، المصنوعة من المعدن أوالزجاج أوالقماش أوالحجر. وتزهوهذه المتاحف بما تحويه من آثار رائعة وصلت أسعارها إلى حدود خيالية بسبب تهافت الهواة والتجار على شرائها واقتنائها، فلقد أصبح من الهواة من اختص باقتناء الآثار الإسلامية فقط. ولقد رافق هذا الاقبال نحواقتناء الآثار العربية الإسلامية، التوسع بدراستها ونشر تاريخها في الاعلام العربي الذي أشرك وسائل الاعلام المرئية والمسموعة بإعداد البرامج الفنية التي تتحدث بلغات مختلفة عن الفن.

نستطيع القول أن الاهتمام بالدراسات النظرية والتاريخية أوالأثرية العربية في الغرب كان واسعاً جداً، ولايعدله اهتمام الدول العربية والمختلفة التي يدين أهلها بالاسلام.



الفصل الرابع عشر

مدار التمغرب

١- بداية دروس التمغرب في أوروبا

٢ ـ متاحف الفن الغربي

٣-بداية الفن الجديد في البلاد العربية

٤ ـ الانفتاح نحوالغرب

٥ـ بدايات التمغرب

٦-الغزوالثقافي الفرنسي



١- بداية دروس التمغرب في أوروبا

ابتدأت الدراسة في المعاهد الغربية في لبنان أولا نظرا للعلاقات الثقافية القوية التي كانت تربط لبنان بالغرب.وكان داوود القرم « ١٨٤٨ ـ ١٩٣٠» أول من مضى إلى روما لكي يدرس فيها، وقد أعجب بأسلوب رافائيلووعند عودته قام بتزيين الكنائس بروائعه. دون أن يهمل الرسوم الوجهية، ومنها صورة البابا بيوس التاسع التي اعتبرها النقاد، لوحة من عصر النهضة. أصبحت روما قبلة الفنانين، اذ مضى حبيب سرور إليها عام ١٨٧٠ وعند عودته قام بتصوير الكنائس في القاهرة وفي بيروت.ودرس خليل صليبي « ١٨٧٠ ـ ١٩٢٨» الفن في ادنبورغ « انكلترا» ثم في باريس على يد المصور الرمزي دوشافان، وكان مأخوذاً بأعمال رنوار. وفي لندن أعجب بأعمال رينولدز وعندما عاد إلى بيروت أصبح الفنان الانطباعي الأول .

واتفق رواد الفن المصري محمود مختار ويوسف كامل وأحمد صبري وراغب عياد على اكمال دراستهم الفنية في باريس، بعد أن درسوا الفن في مدرسة الفنون الجميلة منذ أيامها الأولى وبإشراف أساتذة فرنسيين وايطاليين.وسافر محمود مختار عام ١٩١٢ إلى باريس، واستمر فيها ثماني سنوات، وهناك حصل على الجائزة الأولى في معرض فن الشباب العالمي، واندمج في الحياة الفنية الباريسية، واستلم ادارة متحف غريفان لمدة عامين. وكان برفقته المصور أحمد صبري.

لقد اتفق يوسف كامل وراغب عياد على أن يدعم كل واحد الآخر بنفقات الدراسة، فدرس يوسف كامل في ايطاليا عام ١٩٢٨، ودرس راغب عياد في ايطاليا أيضاً وفيها تزوج من ايما كالي عياد، وهي فنانة لعبت دوراً في تغريب الفن المصري   أما محمد حسن فدرس في لندن عام ١٩١٧، واتجه اهتمامه إلى النحت وفن المعادن.

وفي الاسكندرية ظهرت مجموعة من الفنانين الذين لم يدرسوا في اكاديمية نظامية، بل أن أحدهم وهومحمود سعيد كان قاضياً درس القانون في باريس ١٩١٩، وفيها كان يتردد على مراسم الفنانين الفرنسيين ويشبع بأصول الفن الحديث. أما محمد ناجي فلقد كان دبلوماسياً، وفي باريس تعلق بالانطباعية وتعرف على مونيه رائد الانطباعيين. ولابد أن نذكر جورج صباغ الذي هجر الاسكندرية وعاش في باريس، وفيها أصبح من مشاهير الفنانين، وكان قد درس الفن على يد عمالقة التصوير الفرنسي مثل موريس دوني وفاللتون.

وفي سورية كان عبد الوهاب أبوالسعود رائد الفن الحقيقي معلماً متعدد المواهب، الأدب والمسرح والتصوير، وكان أول من درس الفن في باريس بترشيح من المستشار الفرنسي في عهد الانتداب.

وتأكد الدور الغربي في نشأة الفن التشكيلي السوري، عندما مضى إلى ايطاليا عام ١٩٣٨ كل من محمود جلال المصور والنحات وصلاح الناشف المصور المبدع، ورشاد قصيباتي المصور الفسيفسائي وسهيل الأحدب.

لقد درس هؤلاء قواعد الفن الحديث الذي أطلعوا على روائعه في ايطاليا (روما وفلورنسا) وعادوا مزودين بكفاءة عالية ساعدتهم في نشر هذا الفن في المدارس الثانوية الأولى في دمشق وحلب وحماة.على أن عدداً من الفنانين الأوائل مثل توفيق طارق وميشيل كرشه وسعيد تحسين كانوا قد تلقنوا قواعد الفن الغربي من الفنانين والمعارض التي قدمت في سورية.

٢ ـ متاحف الفن الغربي

آ ـ في القاهرة

تولى محمد محمود خليل «باشا» رئاسة جمعية محي الفنون الجميلة منذ عام ١٩٤٩، هذه الجمعية التي كانت تقوم على تعزيز الفن الحديث وتشجيع الفنانين وتنظيم معارضهم الفنية واستقبال الفنانين الأجانب. ووضع هذا الرجل أسس النهضة المصرية الحديثة. ولقد قامت هذه الجمعية بانشاء متحف الفن الحديث في القاهرة، وابتدأت ذلك بتخصيص قاعتين في مقرها القديم، ثم لم يلبث هذا المتحف ان نقل إلى بناء مستقل في سراي موصيري بشارع فؤاد ثم إلى سراي البستان وبعدها إلى فيلا زغيب، إلى أن استقل في بنائه الحالي . ويضم هذا المتحف أعمال الفنانين المصريين الرواد والأجيال اللاحقة، إلى جانب أعمال فنانين مشهورين في العالم. قام محمد محمود خليل بتشجيع اقتنائها إلى جانب أعمال فنية قام باقتنائها لحسابه وجعلها ضمن مجموعنه، وكانت زوجته الفرنسية من هواة الفن الحديث الفرنسي قد ساعدته في عمليات الاقتناء. ولقد أوصى وزوجته بجميع مقتنياته من روائع الفن الحديث الفرنسي، للدولة على أن تبقى في قصره متحفاً عاماً.

إن متحف محمد محمود خليل هوشاهد على تطور الفن الفرنسي منذ «كوروودياز وديني» إلى المدرسة الكلاسية المحدثة عند انغر إلى الرومانتية في أعمال دولاكروا عدا أعمال ميله وجونكيد وبودان الواقعية، إضافة لأعمال الانطباعيين من أمثال « مونيه ودوغا ورونوار وسيسلي وبيسارو»، ويزهوهذا المتحف بأعمال « لفان غوغ وغوغان».ومن أعمال النحت الفرنسي، نرى في هذا المتحف نماذج لأعمال « هودون وباريير وكابرووودالووروردان»، أشهر النحاتين الفرنسيين.

وعدا الأعمال الفنية فإن المتحف يحوي روائع من الفنون المنفذة من الأحجار الكريمة. ويحوي المتحف الوطني للفنون الجميلة في القاهرة مجموعة مماثلة، ولكنها تبدوأقل غنى، ومع ذلك فهي تتمم مجموعة متحف محمد محمود خليل ليصبح المتحفان معاً خزانة مصرية لروائع الفن الحديث في فرنسا خاصة.

ب - في الجزائر

اعتبرت فرنسا القطر الجزائري جزء منها ولذلك قامت بِفَرْنسة هذا القطر العربي المسلم إلى أقصى حد ممكن، وأصبحت اللغة والثقافة الفرنسية بديلاً للثقافة العربية ولغتها التي بقيت محصورة بالأمور الدينية. ولم يكن رضوخ الشعب الجزائري لهذه السياسة الاستعمارية القاسية سهلاً، فكانت الثورات المتلاحقة دليلا على عزم الجزائر على الاستقلال والحرية التي تحققت في عام ١٩٦٢ .

ومتحف الجزائر هوجانب من جوانب الثقافة المفروضة، ولكنه مع ذلك حوى روائع الفن الفرنسي من نحت ولوحات، فكان بذلك مَعْلماً على طريق التغريب الفني الذي نفذته مدرسة الفنون الجميلة، وكان أيضاً مخزناً تزهوبه اليوم مدينة الجزائر الحرة، لقد أنشئ هذا المتحف عام ١٩٣٠ وضم أعمالا نحتية تعود إلى القرون الوسطى وعصر النهضة والعصر الحديث. وفيه مجموعة نحتية مؤلفة من مئة وخمسين تمثالاً برونزياً لفنانين فرنسيين مشهورين من أمثال رود وباريير.

أما أعمال التصوير فهي تمثل تطور الفن الفرنسي والايطالي والهولندي، من أبرزها أعمال للمصورين «ليوتارد ودولاكروا وراؤول دوفي وماركيه وماتيس ودوفرزن وفرومنتان»

٣-بداية الفن الجديد في البلاد العربية

لم يصل الفنان العربي إلى حدود المشاركة في دعم عالمية الفن، إلا بعد أن اجتاز صعوبات كثيرة، عاشها الرواد الأوائل الذين ترددوا في قبول ذلك التحول الجمالي الفني المفاجئ، وعانوا من اعتراض الجمهور المتلقي على عملهم الذي يخالف التقاليد الجمالية العربية من جهة، كما يخالف تعاليم المنع الديني الذي رفض حسب اعتقادهم، التصوير التشبيهي اعتماداً على الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يشبّهون بخلق الله».

ولكن دعاة الفن الحديث اعتمدوا دائماً على تاريخ الفن الإسلامي الحافل بالإنجازات الإبداعية التشبيهية التي كانت سائدة ، والتي ما زالت شاهدة بين ثنايا الآثار في قصري الحير الغربي والشرقي، وفي مدينة عنجر وقصر هشام بن عبد الملك في أريحا. كما في فن المنمنمات والمرقنات التي ما زالت في طيات المخطوطات أوكانت محفوظة في كبريات المتاحف العالمية.

اجتاز رواد الفن هذه العقبات الصعبة، وكان لهم الفضل الكبير في ظهور الفن التشكيلي وفي تطويره. ولكنهم وقد أوفدوا لدراسة الفن في العواصم الأوروبية، عادوا لكي ينقلوا معهم معالم الأساليب التي ظهرت في الغرب، فكان بعضهم رائداً للانطباعية مثل يوسف كامل،وآخر رائداً للسريالية مثل رمسيس يونان،وثالث رائد للتجريدية مثل حامد عبد الله.

ومع أن هذه المدارس لم تكن في حد ذاتها اتباعية، فإن ممارستها في البلاد العربية كانت مشوبة برؤية خاصة ابعدتها عن المحاكاة الدقيقة لمدارس الغرب. مما دفع إلى الابتعاد وئيداً عنها وصولاً إلى رؤى ومواقف إبداعية خاصة، لم تلبث أن تقربت من منابع الفن العربي.

٤ ـ الانفتاح نحوالغرب

تميزت النهضة العربية بالانفتاح على أصناف ثقافية جديدة، لم تكن واسعة الانتشار وان كان لها جذور قديمة في تاريخ الحضارة العربية. ولكن العيب في هذا الانفتاح، انه لم يفطن إلى هذه الجذور الأصيلة، بل نقل هذه الأصناف التي حملت طابع الحضارة الغربية، بتعديل بسيط، فترجم القصص إلى العربية بتصرف كما فعل المنفلوطي وحور المسرحيات العالمية وقام بتمثيلها كما فعل مارون عبود واستمد من الموسيقى العالمية كما في ألحان سيد درويش وعبد الوهاب. واستأثرت المدرسة الفنية الكلاسيكية أعمال الجيل الرائد من المصورين، تم ذلك دونما انتباه قوي إلى المفاهيم الأولية والجمالية الأصيلة التي اختص بها الابداع العربي، بل كان المفكرون العرب في مصر أولاً، ينادون بالمتمغرب ويبررون جميع أشكال التحول الثقافي نحوالغرب.

ومنذ أن قام محمد علي بنهضته، كان الغرب هوالمصدر الأساسي لهذه النهضة التي تبدت في تطور العلم والتسليح والادارة، وكان الموفدون وعلى رأسهم رفاعة الطهطاوي، قد أخذوا بالتقدم التقني الهائل، بالقياس للتخلف الذي وصل في مصر حدا مزريا بعد عهود الظلام الطويلة، ومع أنهم تحدثوا أيضا عن اختلاف النظام السياسي والاداري، وشهدوا الثورة لتحقيق العدالة والحرية والمساواة، وتحدثوا فيما كتبوه عن مساوئ الاستبداد ومحاسن الشورى، فإنهم لم يتحدثوا كثيراً في أشكال الفنون الجميلة، بل تم ذلك في مرحلة ثانية تجلت في الزيارات والرحلات والاقامات الممتدة، التي كان يقوم بها فنانون غربيون، كانوا قد وجدوا في عالمنا سحراً لم يألفوه في بيئتهم، وكانت أعمالهم التي قاموا بها في البلاد العربية، الدرس الأول الذي تعلمه أصحاب المواهب، ممن وجدوا أنفسهم قادرين على مجاراة هذا الفن، لولا التقاليد الفنية التي كانت سائدة والتي تقوم على مفاهيم جمالية مختلفة.

ولكن هذا التحويل الفني، من الشكل التقليدي المتمثل في الرقش العربي والخط العربي الذي كان يزين الجدران والسقوف والواجهات المعمارية، أومن المخطوطات والصنائع اليدوية الاستعمالية والتزيينية، إلى الشكل الجديد المستحدث الذي تمثل بصناعة التمثال واللوحة المستقلة، كان انعطافا مفاجئاً، لم يستقبل بحماسة شعبية، ولكن طبقة المثقفين والسياسيين الذين اتصلوا بالثقافة الغربية قدموا الأسباب المشجعة لانتشاره وتذوقه، وتناسوا تقاليد الفن العربي القديم الذي ازدهر في العصور المتعاقبة، وترك آثاره في الأبنية القديمة التي تركها السلف، من العصر الفاطمي والمملوكي في مصر والشام أومن لعصر المرابطي والموحدي في المغرب. بل انهم استحضروا المعماريين الذين استبدلوا الطراز العربي، ونشروا الطراز الباروكي والكلاسي المحدث، مما نراه في قصور الملوك والأمراء في القاهرة والاسكندرية والجزائر وتونس ودمشق.

٥- بدايات التمغرب

قدِم نابليون بونابرت في حملته على مصر والشام مع موكب من الفنانين والأثريين والموسقيين والشعراء. وأصبحت الأحياء التي قطنوا فيها مثل حي الناصرية في القاهرة وحارة مونغ ثم حي الخرنقش موئلاً للمثقفين الشباب الذين أرادوا أن يطلوا على ناحية جديدة من نواحي الابداع الفرنسي. ويتحدث الجبرتي بدهشة عن الأعمال الفنية الواقعية والنحتية البرونزية التي قال أنها «تكاد تنطق في واقعيتها». وكان من الفنانين المعروفين « دينوى، مدير متحف اللوفر و« ميشيل راجو» الذي استقطب المعجبين وقد وقفوا مدهوشين أمام لوحات فنية، تمثل شيوخهم الأزهريين مثل الشيخ عبد الله الشرقاوي والشيخ السادات والبكري والشيخ الفيومي ومحمد المهدي. وقام مصورون آخرون بتصوير مشاهد مصرية تمثل البيئة والحياة، مما نراه في لوحات أشار وف دافيد».

ولأول مرة تعرف مصر تماثيل الميدان، فلقد استقدم النحات « الريك» لصنع تماثيل نصفية لمحمد علي، ثم انتشر هذا الفن في عهد اسماعيل، فأقيمت التماثيل الميدانية في القاهرة والاسكندرية تمثل محمد علي وإبراهيم باشا وسليمان باشا ولاظوغلي، التي كلف بها النحات « الفريد جاكمار» الذي زين مداخل كوبري قصر النيل بتماثيل الأسود الأربعة، كما كلف « كورديبه» بانجاز تمثال لابراهيم باشا.

نستطيع اعتبار عصر اسماعيل هوعصر التمغرب الثقافي، فلقد توافد على مصر الفنانون من أنحاء أوروبا، وقاموا بتصوير المشاهد المصرية والأحياء والأسواق والحمامات والتقاليد الاجتماعية، ولعل أول معرض أقيم للوحات الفنانين المستشرقين، كان في دار الأوبرا التي أنشأها اسماعيل وقدم عليها اوبرا عائدة من موسيقى « فردى». ولقد حضر الخديوي هذا المعرض الأول من نوعه في البلاد العربية ١٨٩١، وقام بشراء لوحات من العارضين، وانقاد به الأثرياء والمتفرنجون فاقتنوا أعمالاً من العارضين من أمثال « بوجدانوف وراسنغي وراللي» وتكرر هذا المعرض في عام ١٩٠٢، وحضر الخديوي المعرض، واقتنى منه، وأمر ببيع اللوحات بالمزاد. وكان السعر الأقل خمسة وعشرين جنيها ذهبيا.

وتهافت المصورون الفرنسيون على زيارة مصر، وكما يقول شارل رو «لقد رغب الفرنسيون أن يتأثروا بمصر، لأنها جذبتهم وفرضت أهميتها عليهم، ولأنهم أعجبوا بها وأحبوها». وفي المتحف الوطني للفن الحديث في باريس أعمال لاميل برنارد وبرفال وشارك كوللة ودونمارير وألبير ماركيه وفان دونغن: وهم من أشهر الفنانين الفرنسيين الذين زاروا مصر واستمدوا من مشاهدها ومعالمها أعمالهم الفنية التي استحوذت على اهتمام المتذوقين الأوربيين.

وفي متحف الفن الحديث في القاهرة أعمال مماثلة لنفس الفنانين، بالاضافة إلى أعمال، « هنري شوفاليه، وروجيه شابلان ميدي، وبونديل، وجبيرو، وجان لامون، وجان ماربودون، ورونيه ميتارد، وفيرج سارا، وغاستيه» الذي اعتبر ممثلاً للمصورين الفرنسيين المستشرقين الذين أقاموا في مصر وصوروا معالمها، ولقد عرضت اعماله بعد موته عام / ١٩١١ / في القصر الكبير في باريس وكانت بمجموعها متحفاً للحياة المصرية. ومن أشهر أعماله ((زواج عائشة)) و((بدويتان)) و((العائلة)).... وكان قد أقام في مصر منذ ١٨٩٨ وحتى ١٩٠٣. ومن المستشرقين الذين أقاموا في مصر زمناً وصوروا فيها، الايطالي «فورسيلا»، والانكليزي « كليمنت» والفرنسيون «جيرارده وغيوم وفرومنتان». وقد ترك هؤلاء مئات الأعمال الفنية التي تعتبر وثائق تاريخية تفيد في توثيق الحياة المصرية في نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين . وفي الاسكندرية عاش عدد من الفنانين الايطاليين من أمثال، «سانيير وسيفلتي وغولفاني وبيتشي». إلى جانب عدد من الفنانين اليونان مثل « انجلوبولو، وليتزاس والمصورة كرافيا» .

لقد عاش الفنانون المستشرقون عصرهم الذهبي في مصر التي تميزت بآثارها المصرية القديمة، كالأهرامات والمعابد، وآثارها الإسلامية التي تعود إلى العهود الفاطمية والمملوكية، كما تميزت بحياتها الاجتماعية الريفية أوالمدنية المحافظة، فكانت بذلك مناخاً جديداً للفنانين الذين كانوا قد عرفوا الشرق من خلال الأساطير وقصص ألف ليلة.

ولقد تأكد تأثير الفن الغربي على الموهوبين المصريين عندما مارسوا التصوير في مدرسة ليوناردودافنشي التي أسسها الايطاليون عام ١٨٩٨ وكان يعلم فيها الفنان روبرتي. وأصبح حي الخرنفش محفلاً للفنانين الأجانب وفيه انتشرت مراسمهم، وأقيمت الحفلات الموسيقية.

إن أول مدرسة عربية للفنون الجميلة بمفهومها الغربي أنشئت عام ١٩٠٨ بحي درب الجماميز بتشجيع مادي من الأمير يوسف كمال، وكان من أساتذتها فورسيلا الفنان المصور، وكالوأستاذ الزخرفة . وأخذت كلية الفنون الجميلة محل المعهد في عام ١٩٢٨ واستمرت تعلم الفن على الأصول الغربية.

٦-الغزوالثقافي الفرنسي

إذا كانت السلطة ممثلة بالخديوي اسماعيل أول من شجع قدوم المستشرقين من الفنانين والكتاب، فإن الاحتلال الفرنسي للجزائر في عام ١٨٣٠ كان العامل القوي والمسلح لدمج الحياة الثقافية في الجزائر بالحياة الثقافية الفرنسية، ونحن مازلنا نرى أعمال الفنانين الفرنسيين ماثلة حتى اليوم على جدران قصر الشعب في مدينة الجزائر. وابتدأ الاستشراق الفني في الجزائر منذ زيارة دولاكروا التي ابتدأت في شهر يناير / ١٨٣٢ /، ومر خلالها بطولون وقادش وطنجة ومكناس ووهران ومدينة الجزائر. وهناك كتب يقول : «هنا نور الشمس يملأ السهول والصحارى، والحياة هادئة والفرح والنور في كل مكان، والجمال الطبيعي بألوانه الزاهية يدفع إلى التصوير» .

كان يسجل انطباعاته في مذكراته وعلى قصاصات الرسوم وفي رسائله إلى أصدقائه. وعندما عاد إلى باريس، كانت هذه الوثائق زاده لتصوير روائع الحياة الشرقية التي استمر ينتجها حتى آخر أيام حياته، وكانت لوحته الشهيرة «نسوة الجزائر» رائعة الفن الاستشراقي الفرنسي كله .

كانت زيارة دولاكروا هذه فاتحة زيارة فنانين آخرين حققوا شهرتهم من خلال أعمالهم الجزائرية، مما جعل الجزائر من بعدهم قبلة الفنانين كما يقول الازاز ، بل إن تيوفيل غوتيه يرى «إن السفر إلى الجزائر أصبح بالنسبة للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى ايطاليا».

لقد بدا للسلطات الفرنسية أن التراث الفني الجزائري جدير بالحماية، وأنه باستطاعة المصور الفرنسي أن يستفيد منه، وأن يعيش في مناخ حضارة غريبة عن الحضارة الغربية، في جزء هام من أرض الحضارة الإسلامية، فرأت أن يفسح في المجال أمام الفرنسيين المتفوقين من خريجي

مدرسة الفنون في باريس، لاستكمال دراستهم في مركز احدث في بناء « فيلا عبد اللطيف» وهوبناء تقليدي حسب الطراز الجزائري في القرن الثامن عشر. ومدة الدراسة فيه سنتان، وقد لعب هذا المركز دوراً كبيراً في تعريف الهواة الجزائريين بالفن الفرنسي، وبالمقابل في افساح المجال أمام الفنان الفرنسي للاستشراق. ومن أبرز هؤلاء الفنانين الذين أقاموا في فيلا عبد اللطيف كان « دوفرزن وهمبورغ وسابورو، ونيفلت ونواره والنحاتون بيغه ولودفيك بينو».

وفي مدينة الجزائر العاصمة أسست أول مدرسة للفنون الجميلة عام ١٩٢٠ وكان أساتذتها من الفرنسيين، ولقد خضعت للبرامج التعليمية الفرنسية، لقد استهوت الحياة الجزائرية عدداً من الفنانين فأقاموافيها فترات متباينة، على أن «ايتيان دينه» وجد فيها موطنه النهائي. لقد كانت زيارته الأولى للجزائر عام ١٨٨٢ وكان في الثانية والعشرين من عمره، فناناً مصوراً درس أصول الواقعية الأكاديمية في مدرسة الفنون الجميلة في باريس. واستقر في مدينة بوسعادة وهي واحة رائعة في قلب الصحراء الجزائرية. وأصبح بوسعادياً إلى أقصى حد، ثم أصبح مسلماً يقرأ القرآن وحج إلى بيت الله الحرام ويتكلم العربية حاملاً اسم نصر الدين دينه، ولقد أوصى أن يدفن في بوسعادة.

قدم هذا الفنان عددا ضخما من الصور الواقعية التي تعبر عن الحياة الجزائرية وعدداً من الصور الايضاحية التي زينت كتباً تحكي أشعاراً صميمية وقصصا شعبية، مثل كتاب « عنتر» و «ربيع القلوب» و« الفيافي» و« سراب» و« لوحته الحياة العربية» « ولم يكن دينه بعيداً عن الجمهور، فلقد تصدى لمعاني الحياة الانسانية، أما الاثارة الخفية في رسومه وسعيه لخلق الجوالملائم فإنها تقربه من الانطباعية إلى حد ما».

إذا كانت الثقافة الأجنبية قد سيطرت على النشاط الفني في مصر والجزائر منذ بداية القرن الماضي، نظراً لسياسة التمغرب التي قادها محمد علي واسماعيل في مصر وقادتها في الجزائر السلطة الاستعمارية الفرنسية، فإن التأثير العربي لم يظهر في بلاد الشام «سورية ـ لبنان ـ فلسطين ـ الأردن». وفي العراق، إلا بعد تحررها من السيطرة العثمانية بفعل الثورة التي قادها الحسين وقد أعلن أن يجعل العالم العربي المتحرر دولة عربية واحدة. ولكن اتفاقية « سايكس بيكو» السرية ثم اتفاقية سان ريمورسخت التجزئة وأقامت حكماً منذ عام ١٩٢٠ يقوم على السيطرة السياسية والعسكرية والثقافية لقوى الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان، والانتداب الانكليزي على العراق وفلسطين والاردن. ولم يطل عهد الانتداب، فلقد استقلت هذه الأقطار في أقل من ربع قرن ولكنها بقيت مجزأة، ولذلك فإن حركة التمغرب الثقافي كانت متأخرة وبطيئة. ولم يكن واضحاً دور الفنانين الفرنسيين الذين قدموا إلى بلاد الشام، من أمثال دوفال وبينيون ولقد أنجز دوفال أعمالا كثيرة في دمشق. تمثل أحياء المدينة، وفي حلب صور قلعتها الشهيرة كما صور في حماة النواعير .

لقد عمدت سلطة الانتداب إلى تدعيم التأثير الثقافي الاجنبي، فشجعت تدريس الفنون في المدارس وفق الأسلوب الغربي، وحسب توجيهات مباشرة من المستشارين الأجانب، كما شجعت

الموهوبين على السفر إلى باريس وروما ولندن، وقدمت لهم المنح الدراسية الكافية، وكان المستشار تريس يلعب دوراً في نشر الجمالية الغربية من خلال برامج التعليم.

إن جزء من العالم العربي كان قد انفتح على الثقافة الغربية بسبب الأواصر الدينية التي تربطه مع الكنيسة. فلقد كان الفن ضرورياً لتزيين الكنائس التي أنشئت في حينها على طراز روحي أوبيزنطي وكان لبلاد الشام دور كبير في تكوين هذا الطراز، نرى ذلك واضحا في المناطق المسيحية حيث آثار الأوابد السابقة للاسلام تحدد بدوات العمارة المسيحية التي انتشرت في الغرب.

ولكن هذه الأوابد كانت دائماً مزينة بالصور الجدارية، الفسيفسائية والفريسك، أوبالصور الزجاجية المثبتة على الشبابيك، وأحيانا هي مزينة بالتماثيل التي ترمز إلى المسيح والعذراء والحواريين. واستمرت الفنون الكنسية حتى يومنا هذا، ولقد قام بتنفيذها غربيون أولاً، ثم لم يلبث أن قام الفنانون المواطنون أنفسهم بذلك، ومنهم من كان من القساوسة، كما تم في بداية عصر النهضة في ايطاليا، عندما قام «فرا انجيليكووفرا فيليبوليبي» وهم من القساوسة بالتصوير الكنسي وبلغوا في ذلك شهرة ومجداً.

وفي لبنان يتحدث الدويهي في كتابه « التاريخ العام» عن فنان لبناني اسمه الياس الشدياق الحصروني الذي قام عام ١٥٨٧ وبتكليف من أنطون الجميل بتزيين كنيسة مارعبدا التي قد أنشأها في بلدة بكفيا . ويتحدث الدويهي عن تقاليد الفن الكنسي ويعيدها إلى بداية العهد المسيحي، وكان المصورون من الموهوبين الذين مارسوا الفن دونما معلم. ومن الفنانين الأوائل، عبد الله زاكر «١٦٨٤ ـ ١٧٤٨» الذي ترك لنا صوراً وجهية، وكنعان ديب الذي يتصف أسلوبه بواقعية صوفية، ونجيب يوسف شكري من دير القمر « ١٨٩٧» ونجيب فياض وابراهيم صبري من بيروت ١٨٦٥.

في دول المغرب العربي، نرى التأثير الغربي في الفن أكثر وضوحاً منه في الشام، وذلك لطول عهد الانتداب فيها، ولقرب المغرب من أوروبا. ففي تونس أخذ الفنانون الموهوبون دروسهم الأولى في الفن الغربي في معهد الفنون الجميلة الذي أسسه، بيير بوايه المراقب العام للفنون في تونس، وكان مدير المعهد الفنان الفرنسي ارمان فيرغووكان أسلوبه تقريرياً طبيعيا، وهوالأسلوب الفرنسي الذي نشره كورووكوربيه مدير الفنون في فرنسا.

وقام المصور « الكسندر فيشه» بنشر فن الديكور المسرحي، وتولى تنظيم المعرض السنوي الدوري منذ عام ١٩٦٢ ـ ١٩٦٧ .

ومن الفنانين الأجانب الذين أقاموا في تونس نذكر « بيرجول وبراك وفابيور وكجيان وموريس بيكار وموسى ليفي وموريس بيسموث وجول لولوش».

وفي المغرب خلق الاحتلال الفرنسي والاسباني منذ عام ١٩٠٧، المناخ اللازم لنشر الثقافة الغربية، واستطاع الفن الحديث أن يخترق الحصون التراثية الرائعة المتمثلة في الفن المغربي، المرابطي ـ الموحدي، الذي وصل قمته في الرباط وفاس .

ولقد استطاع الحاكم الفرنسي، الجنرال ليوتي أن يزاحم التأثير الاسباني وأن يرسخ التأثير الفرنسي، دون أن يتمكن من إغفال أهمية التراث المغربي الرائع. لقد كانت تطوان مركزاً للنشاط الثقافي الاسباني، وفيها أنشأ الرسام الاسباني « بيير توشي» مدرسة للفنون الجميلة وكان هذا الرسام مديراً للفنون في منطقة الحماية الاسبانية. وفي هذه المدرسة يمارس الهواة والموهوبون في الفن استعداداً للانتساب إلى المدرسة العليا في اشبيلية.

وفي الجنوب فإن ثمة مدرسة فرنسية أنشأها الفنان مارجويل كانت تؤهل الخريجين للانتساب إلى مدرسة باريس للفنون الجميلة.

هكذا فإن سياسة التمغرب الفني في المغرب، سارت من خلال المعاهد الفنية التي كان يدرس فيها أساتذة وفنانون غربيون، شأنها في ذلك شأن المدارس التي أنشئت في كل من الجزائر وتونس

الفصل الخامس عشر

مدارات الثقافة الفنية

١-المعارض الاولى

٢-المتاحف الرائدة

٣-طلائع الجمعيات الفنية

٤-بدايات التدريس الأكاديمي



١- المعارض الفنية الأولى

تهافت الفنانون المستشرقون على مصر منذ عهد محمد علي الذي فتح الأبواب للثقافة الفرنسية، وكان هؤلاء يستعينون بالموهوبين المصريين الذين تفتحت مواهبهم على الفن، وفي شارع الخرنفش في القاهرة تمركزت الفعاليات الفنية، وكان من الفنانين المستشرقين باولوفورشيلا الإيطالي، وغاسته واميل برنار وفرومنتان وغيوم من الفرنسيين، ومازالت بعض لوحاتهم في المتحف. وكان أول معرض أقاموه في عام ١٨٩١ بصالة الأوبرا الخديوية. ثم أقيم المعرض الثاني في أحد الشوارع عام ١٨٩٢ في محل نحمان، وزار المعرض الخديوي نفسه.

وأقيم أول معرض للفنانين المصريين الذين تخرجوا من مدرسة الفنون الجميلة في نادي بشارع شريف سنة ١٩١١ . وكان بين العارضين يوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد، والنحات محمود مختار ونالت أعماله إعجاباً كبيراً.

وفي تونس أقيم في العام ١٨٩٤ أول معرض فني.

٢- المتاحف الفنية الرائدة

كان محمد محمود خليل وهوحامل لواء الفن الغربي يقتني كثيراً من الأعمال لحساب وزارة التربية أولحسابه الشخصي. ولقد ابتدأ الاقتناء منذ العام ١٩٢٥، وتولت هذه المهمة جمعية محبي الفنون الجميلة التي كان يرأسها محمد محمود خليل نفسه.

أودعت هذه الأعمال الفنية في متحف الفنون الجميلة بالقاهرة، وافتتح المتحف عام ١٩٣١ في سراي موصيري. ومنذئذ قامت إدارة الفنون بزيادة المقتنيات عن طريق لجنة عليا من السياسيين والفنانين والهواة. ولقد انتقل مقر المتحف بعد ذلك إلى بناء أثري آخر عام ١٩٤١ ، ثم هدم هذا البناء عام ١٩٦٤ وتقرر بناء متحف جديد، ولكن ذلك لم يتم بل استؤجر للمتحف بناء خاص بالجيزة.

على أن الأعمال التي كان يقتنيها لحسابه وحساب زوجه الفرنسية الأصل، بقيت في قصره، وقد بلغ عددها ٣٠٤ لوحة زيتية، ومائية ، وباستيل من صنع ٤٣ مصوراً. ولم يكن بينها إلا ٣٠ لوحة مصرية فقط، وقبل وفاته أوصى بمقتنياته من لوحات وتماثيل وقطع نفيسة للدولة، على أن تبقى في قصره الذي أوصى به بعد وفاة زوجه إلى الدولة أيضاً لكي يصبح متحفاً خاصاً. ويضم الأعمال الفنية التي أوصى بها إلى الدولة بعد وفاته، وهي تضم مجموعة من التحف العالمية النادرة إلى جانب لوحات لأشهر الفنانين مثل انغر ودولاكروا، وفيها نماذج لمدرسة فونتنبلو، ولوحات لكورو، وروسو،، ودوميه وكوربيه. ومن الانطباعيين لوحات لمونيه، ودوغا، ورنوار، وسيسلي، ثم لوحات لفان غوغ، وغوغان، وبيسارو. وفي النحت تماثيل كابروورودان وهودون.

وفي الجزائر أنشئ متحف مماثل في العام ١٩٣٠ ضم أعمال كبار الفنانين الفرنسيين من أمثال دولاكروا، وفرومنتان، ودوفي، وماركيه، وماتيس، ودوفرزن، ومن النحت أعمال رودان وباري. وتضم متاحف الفن الحديث في البلاد العربية أعمال الفنانين المواطنين.

٣- طلائع الجمعيات الفنية

قبل تدخل الدولة وإنشاء وزارات الثقافة في البلاد العربية، كانت الحركة الفنية قد ابتدأت بنشاط مجموعات من الفنانين الذين أسسوا نوادٍ أوجمعيات وكانت جمعية «محبي الفنون الجميلة» في القاهرة أول جمعية عربية أسست في العام ١٩٢٣ أشرفت على صالون القاهرة، وهومعرض دوري يضم أعمال الفنانين المصريين، وكانت تشجع الفنانين باقتناء أفضل أعمالهم.

وفي سورية كان أول تجمع للفنانين تحت اسم «الجمعية السورية للفنون الجميلة» في العام ١٩٥٠ وأعقبتها «رابطة الفنانين السوريين للرسم والنحت» في العام ١٩٥٦ وكانت تشرف على تعليم الهواة تطوعاً.

وفي العراق أسست «جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين» في العام ١٩٥٦ التي قادت الحركة الفنية في العراق، وفي العام ١٩٦٩ أحدثت «نقابة الفنانين»، وفي العام ذاته ظهرت في المغرب جمعيتان الأولى في الرباط وتحمل اسم «الجمعية المغربية للفنون التشكيلية» ورئيسها فريد بلكاهيه وتشرف على معهد لتدريس الفن، والجمعية الثانية، هي «جمعية التشكيليين المغاربة» مقرها في الدار البيضاء أسست في العام ١٩٥٦، وهي تدعوإلى حرية الإبداع. وتشرف الجمعيتان على إقامة المعارض الجماعية والخاصة.

وفي الجزائر مازال «الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية» قائماً منذ العام ١٩٦٤ (UNAP) وله فروع في وهران وقسطينة، وله صالة خاصة للمعارض، ويضم جميع الفنانين الجزائريين، كما أسس في تونس «الاتحاد القومي للفنون التشكيلية».

وفي العام ١٩٦٧ أسست في الكويت «الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية» وأعضاءها من العاملين في المشغل الحر.

وفي السعودية ظهرت «الجمعية السعودية للفنون» تابعة للرئاسة العامة لرعاية الشباب ولكن مركزها أصبح في جدة.

في دولة الإمارات العربية المتحدة ، ظهرت أول الجمعيات تحت إسم الياتوس ، ومنها تأسست جمعية الإمارات للفنون التشكيلية، وأقامت معرضها الأول في العام١٩٨٤.

ومن أبرز إنجازات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أنها سعت على إنشاء «اتحاد عام للفنانين التشكيليين العرب» مازال قائماً حتى اليوم. ووضع النظام الأساسي لهذا الاتحاد في العام

١٩٧٢، وكان المؤتمر الأول لهذا الاتحاد في بغداد في العام ذاته. وأنتخب الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط أول رئيس لهذا الاتحاد.

٤- بدايات التدريس الأكاديمي

كان تأثير الفنانين الفرنسيين المقيمين في القاهرة قوياً على الأمير يوسف كمال الذي كثيراً ما أعجب بالثقافة الأدبية والفن. وكان من مظاهر هذا التأثير أن قام بإنشاء مدرسة للفنون الجميلة بإيحاء من هؤلاء الفنانين. افتتحت هذه المدرسة في شهر مارس عام ١٩٠٨ وكان من أوائل طلابها محمود مختار، ويوسف كامل، ومحمد حسن، وراغب عياد ،وأنطوان حجار، وعلي الأغواني، وابتدأت المدرسة أعمالها بافتتاح أربعة فروع هي، التصوير والزخرفة والنحت والعمارة وكان أساتذتها من الأجانب، من أمثال فورسيلا أستاذ التصوير، وكالوللزخرفة، وبيرون للعمارة، وكانت الدروس تعطي بالفرنسية التي يجهلها الطلاب. واستعيض عن هذه المدرسة عام ١٩٢٨ بكلية الفنون الجميلة التي تتبع وزارة التعليم العالي ، وأصبح لها أقسام خمسة هي نفس القديمة بإضافة قسم الحفر. وفي عام ١٩٥٧ ابتدأت كلية الفنون الجميلة في الإسكندرية أعمالها. ولا بد من ذكر مركز ليوناردودافنشي الإيطالي، ومدرسة حبيب جورجي الخاصة ، ومدارس أخرى كانت تقوم بتعليم الهواة.

أكثر الفنانين الجزائريين عصاميون، وبعضهم درس الفن في مشاغل جمعية الفنون الجميلة في الجزائر، ومنهم من اختص في مدرسة الفنون الجميلة التي أسست عام ١٩٢٠ كمدرسة أولية لا بد للمتفوق فيها من متابعة دروسه في مدرسة الفنون في باريس

أنشئ معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٣٦ وكان للموسيقى، ثم أنشئ فيه فرع للتصوير عام ١٩٣٩. ومنذ عام ١٩٤٠ أصبح المعهد يشمل ثلاثة فروع؛ الفنون التشكيلية- المسرح- الموسيقى. وأضيف لهذه الفروع عام ١٩٥٥ فرع التربية الفنية. ويكفي أن يحصل الطالب على شهادة الكفاءة لدخول هذا المعهد ويدرس الفن خلال خمس سنوات.

أما أكاديمية الفنون الجميلة فقد أنشئت عام ١٩٦٢ تابعة لجامعة بغداد، وهي تضم فرعين الأول للفنون المسرحية، والثاني للفنون التشكيلية وتضم أربعة أقسام التصوير- النحت- الخزف- الزخرفة مع دروس نظرية. ومدة الدراسة في هذه الأكاديمية أربع سنوات بعد الشهادة الثانوية.

في عام ١٩٤٣ اعترفت الحكومة اللبنانية بالأكاديمية التي أنشأها ألكسي بطرس، وهي تضم عدة مدارس، مدرسة الموسيقى، ومدرسة التمثيل، ومدرسة العمارة، ومدرسة التصوير والنحت التي يديرها قيصر الجميّل، وهي تضم عدداً من الأساتذة اللبنانيين والأجانب. وعدا هذه الأكاديمية يوجد في لبنان معهد للفنون الجميلة التابع للجامعة اللبنانية، والذي أنشئ عام ١٩٦٣، إلى جانب قسم الفنون الجميلة التابع للجامعة الأمريكية في بيروت، ومراسم أخرى لتعليم الفن مثل مرسم غوفده.

على أنه لا بد من القول أن أكثر الفنانين اللبنانيين تابعوا دراساتهم خارج لبنان مستفيدين من المنح التي تقدم لهم بوفرة.

في تطوان مدرسة أنشئت عام ١٩٤٥ وهي تابعة لوزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، والدراسة فيها لمدة ثلاث سنوات، سنة تحضيرية، وسنتان تأهيل في التصوير والنحت والزخرفة مع دراسات نظرية. أما مدرسة الدار البيضاء فلقد أنشأتها بلدية المدينة، وهي تهتم بصورة خاصة بتدريس الخزف والزخرفة. وهناك مدارس أخرى أولية وثانوية لتدريس الفنون، تتبع وزارة التعليم، والقصد منها تأهيل معلمين للفنون في المدارس الحكومية.

وفي إمارة الشارقة أنشئت أول كلية للفنون الجميلة في دولة الإمارات سنة ١٩٩٩ تتبع النظام الإنكليزي في التدريس، وتضم فروعاً متعددة، في بناء مستقل واسع أنشئت كلية الفنون الجميلة بدمشق عام ١٩٥٩ أيام الوحدة بين سورية ومصر، وهي على غرار كلية الفنون في القاهرة، تضم نفس الأقسام إلا أن قسم العمارة انتقل عام ١٩٧٢ إلى كلية الهندسة. وأصبحت كلية الفنون تابعة لجامعة دمشق. وبداية درّس في هذه الكلية أساتذة مصريون وأجانب، وسوريون تزايد عددهم فيما بعد، حتى لم يبق من الأجانب أي أستاذ. إذ أوفد إلى باريس وبولونيا وألمانيا عدد من المتفوقين في الكلية للحصول على ما يعادل الدكتوراه مما يؤهلهم للتدريس. وتضم الكلية عدداً من الشعب، شعبة التصوير وشعبة النحت وشعبة الحفر وشعبة العمارة الداخلية وشعبة الاتصال والإعلان، ولقد أنشئ للكلية بناء مستقل ضخم استوفى الشروط اللازمة لاستيعاب الطلاب المختارين للانتساب إلى الكلية بعد امتحان القبول.

في تونس كانت مدرسة الفنون مستقلة في بدايتها، وفي العام ١٩٦٣ أصبحت «المعهد التقني للفنون والعمارة والهندسة» وهي تابعة لوزارة الشؤون الثقافية والأخبار. وفي قسم الفنون الجميلة تدرس مواد تقنية ،الخزف- الطباعة- السجاد والزخرفة، أومواد أكاديمية ،الرسم- النحت- والحفر. بالإضافة إلى المواد النظرية. والدراسة في هذه المدرسة تستمر أربع سنوات، سنتان للتأهيل وسنتان للاختصاص. وتطور هذا القسم ليصبح كلية مستقلة.

الفصل السادس عشر

مدارات اللوحة العربية

١- اللوحة العربية والعالم

٢-مراحل تكون اللوحة

٣- جيل الرواد



١- اللوحة العربية والفن الجديد

لم تنفك وحدة الثقافة العربية عبر التاريخ الطويل، على الرغم من التحولات السياسية والانقسامات الإقليمية، التي وصلت إلى حدود ظهور الدول العربية المجزأة والتي مازالت ترنوإلى وحدة سياسية تعزز كيانها الدولي.

وكانت العقيدة ووحدة اللغة، العامل الأساسي في دعم وحدة الثقافة، فلقد انتقلت الأفكار الإصلاحية عبر الحدود السياسية، فتحررت الأقطار من سيطرة المحتل، وانتهى ما يسمى بالانتداب أوالاستعمار الذي ابتدأ مع انحسار الدولة العثمانية.

على أن فترة الاحتلال على اختلاف أمدها، قد أفسحت في المجال إلى تلاقح الثقافات بشكل مباشر، بعد أن كانت الرحلات التي قام بها رواد النهضة إلى الشمال، وما كتبوه عنها استشرافا غير مباشر لثقافة مختلفة عن الثقافة العربية، التي أنهكها الحكم المملوكي ثم العثماني وأبعدها عن الانفتاح والتقدم.

هكذا ظهرت مؤثرات الثقافة الأوربية متباينة، على الرغم من التحفظات التي كانت تفرضها كرامة الهوية العربية،ولعل الفن التشكيلي كان من أبرز أشكال الثقافة الأوربية نفاذاً، على الرغم من اختلاف مفهومه عن تقاليد الفن العربي الإسلامي الذي كان سائداً.

لقد ظهر الفن الجديد بزمن متقارب في البلاد العربية تبعاً للتحول التربوي العربي الذي قاده الإصلاحيون، من ساسة ومفكرين، واستقر هذا الفن متطوراً باتجاه الحداثة التي ابتدعتها أوروبا، فكراً وأدباً وفناً وعمارة، وكان لا بد لهذه الحداثة من الانتشار عالمياً بتواتر مختلف، وبدت واضحة في تيارات الفن العربي

٢-مراحل تكون اللوحة

نستطيع أن نميّز مرحلتين في تاريخ الفن التشكيلي العربي، المرحلة الأولى كانت مرحلة معاصرة الفن الأوربي من حيث جماليته التشبيهية، ومن حيث مدارسه الانقلابية على الشكل، والتي

ظهرت خلال القرن التاسع عشر، والمرحلة الثانية كانت مرحلة الحداثة التي ظهرت في أوروبا خلال القرن العشرين، والتي قامت على الحرية الإبداعية المطلقة، التي أوصلت الفن إلى التجريد والعدم.

ويجب القول إن تجارب المعاصرة كانت متشابهة ولكنها لم تكن متناسقة بين فناني الدول العربية، أما تجارب الحداثة فكانت أكثر تناسقاً بعد أن تقارب التشكيليون وتلاقت اتجاهاتهم، في المشاركات التي تمت في المعارض المشتركة أوفي البيناليات التي استوعبت لقاءاتهم وحواراتهم، ونشرت أخبارهم ونشاطاتهم. ولقد قدم النقاد أبحاثهم التي وطدت التعارف العميق بين الأساليب والاتجاهات، وحددت أوجه التوحد والتلاقي، لتكوين فن عربي حديث، ذي شخصية متميزة، محاولة إنقاذ الحداثة الفنية من العدمية.

ونستطيع أن نؤرخ بداية المرحلة الحداثوية في الفن التشكيلي العربي مع ظهور النزعات السريالية وما جاء بعدها من نزعات تجريدية،على أن الحداثوية الأوربية لم تنتقل إلينا بجميع محمولاتها الفلسفية والجمالية، فلقد تأخر ظهور الأبحاث الجادة التي عرضت الفكر الحداثوي، حتى ظهور دراسات في بعض المجلات المتخصصة، مثل مجلة الفكر العربي المعاصر ومجلة فصول، وبعض المؤلفات أوالكتب المترجمة.

ظهر الفن التشكيلي في مصر ، بتأثير الثقافة الانفتاحية على الغرب، التي ابتدأت منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠٠) وما يرافقها من علماء ورسامين وأدباء، استقر بعضهم في مصر بعد فشل الحملة.

وكان الخديوي أكبر مشجع فقد رعى أول معرض للمستشرقين في دار الأوبرا عام ١٨٩١، كما رعى المعرض الثاني في العام ١٩٠٢وفيه بيعت جميع اللوحات المعروضة.

٣- جيل الرواد

في بداية القرن العشرين تم حدثان هامان في القاهرة، الأول إنشاء المتحف المصري، والثاني إنشاء مدرسة الفنون الجميلة في مايو١٩٠٨ بتشجيع من الأمير يوسف كمال، وبإدارة المثال الفرنسي غيوم لابلان، وقد اختار الأساتذة الأوائل من المستشرقين، وكان أول طالب محمود مختار، ولم تمضَ سنوات ثلاث حتى أقيم للطلاب معرض لأعمالهم، اشترك فيه يوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد وغيرهم، وكانت أعمال محمود مختار وبخاصة تمثال ابن البلد مثار إعجاب المشاهدين.

يعد المثال محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) رائد النحت في مصر، ولقد حظي بشهرة واسعة بعد إكمال تمثاله الشهير « نهضة مصر» في باريس.

ثم نقل التمثال في العام ١٩٢٨ إلى مصر ليقام أمام جامعة القاهرة في احتفال مهيب، وكان التمثال مصنوعاً من الغرانيت الوردي وبارتفاع سبعة أمتار، ولقد استوحى أسلوبه من الفن المصري القديم.

يتحدث المؤرخون عن رواد الحركة الفنية في مصر، من الخريجين الأوائل من مدرسة الفنون الجميلة إلى جانب مختار، وهم محمد حسن وراغب عياد ويوسف كامل ومحمود حسيني وغيرهم، ولكن رواد الإسكندرية تكونوا فنياً خارج حدود الأكاديمية وعلى رأسهم محمود سعيد ومحمد ناجي.

شغل محمد حسن (١٨٩٢-١٩٦١) وظائف فنية متعددة، واشتهر برسومه الهزلية في مجلة الكشكول، وامتازت لوحاته الزيتية بأسلوب أكاديمي وبالواقعية.

أما راغب عياد (١٨٩٢-١٩٨٢) فقد سافر بعد تخرجه من مدرسة الفنون إلى إيطاليا وكان قد شغف بالتراث الفرعوني، وبحياة الشعب مما أثر في أسلوبه.

في بعثة تبادلية مع صديقه راغب عياد، أكمل يوسف كامل (١٨٩١-١٩٧١) دراسته في إيطاليا بعد تخرجه من القاهرة وكان أكثر المصورين إنتاجاً وكان واقعياً – تعبيرياً بأسلوبه.

نشأ أحمد صبري (١٨٨٩-١٩٥٥) موسيقياً منشداً ودخل مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١١، وكان بارعاً باستعمال الألوان الحوارية «الباستيل».

ومن المثالين الأوائل محمود حسني (١٨٩٩-١٩٥٥) الذي عرف بمنحوتاته الشخصية والشعبية وبشخوصه المتحفية، وإلى جانبه كان المثالان عثمان مرتضى الدسوقي (١٨٩٦-١٩٢٥) وأنطوان حجار (١٨٩٥-١٩٨٠) وكلاهما مضى إلى باريس لمتابعة الدراسة والاطلاع.

ولم تكن كلية الفنون الجميلة في الاسكندرية قد أنشئت حتى عام ١٩٥٨، ولذلك فإن أعلام الفن هناك لم يدرسوا الفن أكاديمياً، وكان على رأسهم محمد ناجي (١٨٨٨-١٩٥٦) ومحمود سعيد (١٨٩٧-١٩٥٩).

كان أسلوب رائدي الفن في الإسكندرية خارجاً عن القواعد الأكاديمية، مما جعلهما رواد الحداثة، محتفظاً كل فنان بأسلوبه المتميز وبمواضيعه الطريفة، فكان سعيد ميالاً إلى تصوير حياة الناس في الريف بينما كان ناجي مولعاً بتصوير المواضيع الغريبة عن البيئة المصرية، وكلاهما كان تعبيرياً اختزالياً، بدا اللون عند الأول واضحاً وقاسياً، بينما بدا عند ناجي شفافاً ضبابياً.

على الرغم من التأثير الأوربي على الفن المصري، فإن الحضارة القديمة قد أمدت الفنان بمخزون هائل من الأعمال الفنية، بدا تأثيرها أكثر وضوحاً في أعمال محمود مختار، وأعمال المصورين في الإسكندرية.

وفي العراق كما هوالأمر في مصر، بدا الفن الرافدي موازياً في أهميته للفن المصري القديم، ولم يكن تأثيره خافياً على الفنانين الذين عاصروا أيضاً الفن الأوربي، ونشأوا على قواعده الجمالية الأكاديمية وأسسوا الفن التشكيلي في العراق.

كان الفن الشعبي في العراق سائداً قبل الفن الجديد، وكان الفن الفطري أسلوب الهواة والموهوبين الذين ألموا بتعاليم الفن الجديد، عندماً وفدوا إلى الأستانة للدراسة العسكرية.

ولقد بدت مواهب واعدة في التصوير، خلال المعرض الزراعي الصناعي الذي أقيم في العام ١٩٣٢، ومنهم عطا صبري وأكرم شكري وسعاد سليم، ومنذ العام ١٩٣٥ توالت البعثات لدراسة الفن، فأرسل فائق حسن إلى باريس، وسافر حافظ الدروبي وعطا صبري إلى روما، وسافر أكرم شكري إلى لندن، تم ذلك قبل الحرب العالمية الثانية. وخلالها كان قد أنشئ في بغداد معهد الفنون الجميلة في العام ١٩٣٩، الذي تنامى مع الأيام واستقبل المعهد طلائع الموهوبين بإدارة عراقية وكان فائق حسن من أبرز المدرسين، ثم أرفدت الحركة الفنية بالعائدين من المعاهد الأوربية من أمثال إسماعيل الشيخلي ونزيهة سليم وخالد الجادر ونوري الراوي، والذين أسهموا في إنشاء الجمعيات الفنية في ذلك الوقت لمع اسم النحات جواد سليم.

من أبرز الرواد العراقيين كان عبد القادر رسام (١٨٨٩-١٩٥٢) الذي برز كفنان معلم اهتم بالمشاهد الطبيعية.

أما فائق حسن (١٩١٤-١٩٩٨) فكان الفنان المبدع والأستاذ المعلم الذي ألم بالواقعية بمهارة عالية، وسار باتجاه الحداثة بثقة العارف.

وإذا كان علينا أن نتحدث عن جواد سليم (١٩٢١-١٩٦١) في هذه المرحلة المعاصرة، فإننا نراه قد انتقل إلى عالم الحداثة الفنية، دون أن يتخلى عن تأثير التراث العراقي وبخاصة في عمله النحتي الرائع « الحرية والثورة »، إلى جانب أعماله التصويرية الحداثوية.

أما إسماعيل الشيخلي (١٩٢٤-) فلقد اختار مساراً فنياً اعتمد فيه على المحور العمودي، على أساس رومانسي لا واقعي، ومن رواد الكتابية في التصوير جميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد، الفنان والباحث ومن أعلام النحت العراقي خالد الرحال (١٩٢٨-) الذي درس النحت في روما، ومن أعماله مشروع الجندي المجهول، ويمتاز أسلوبه بتفضيل القيم الفنية على القيم الواقعية، ومن أبرز المصورات العراقيات سعاد العطار.

وتتشابه ملامح المعاصرة في أعمال الفنانين العرب، وهكذا نرى بداية الفن الجديد في سورية ، وقد اعتمدت على مبادرات الموهوبين من أمثال توفيق طارق (١٨٧٥-١٩٤٠) وعبد الوهاب أبوالسعود (١٨٩٧-١٩٥١) وميشيل كرشه (١٩٠٠-١٩٧٣) في دمشق. ونوبار صباغ في حلب

(١٩٢٠-٢٠٠٠)، ممن لفتوا الانتباه إلى أهمية التصوير الواقعي بمواضيعهم التاريخية والطبيعية، إلى جانب سعيد تحسين (١٩٠٤-١٩٨٥) الذي اهتم بتصوير الأحداث السياسية والاجتماعية.

ولكن عودة الموفدين إلى إيطاليا لدراسة الفن، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فتحت الأبواب واسعة لإبراز الفن المعاصر للفن الأوربي، وكان محمود جلال وصلاح الناشف وسهيل الأحدب والمثال فتحي محمد الرواد الأكاديميون للفن الجديد في سورية.

ومن أوائل المصورين محمود جلال (١٩١١-١٩٧٥) وكان مصوراً ونحاتاً مثل الاتجاه الأكاديمي الواقعي أفضل تمثيل وكذلك كان شأن فتحي محمد (١٩١٧-١٩٥٨) أما صلاح الناشف (١٩١٤-١٩٧٠) وسهيل الأحدب (١٩١٤-١٩٧٥) فلقد تجاوزوا الواقعية إلى أسلوب أكثر تحرراً.

يدا تأثير الحداثوية واضحا في أعمال أدهم إسماعيل(١٩٢٣-١٩٦٣) وروبير ملكي (١٩٢٢-٢٠٠٣) وإلياس زيات ونذير نبعه وأسعد عرابي وغسان السباعي،وليلى نصير.

لقد أدى الرواد دورهم كاملاً في تفعيل الحركة الفنية، وذلك عن طريق إحداث الجمعيات الفنية وإقامة المعارض والندوات، أوعن طريق التدريس الفني الذي كشف عن مواهب الناشئين الذين شكلوا الجيل الثاني، وكانوا من أتباع الحداثة الفنية في سورية.

وفي مجال النحت لا بد من تذكر أعمال النحات الرائد فتحي محمد (١٩١٧-١٩٥٨)وسعيد مخلوف (١٩٢٢-٢٠٠٢) وعبد الرحمن الموقت الذي حقق الصياغة التجريدية التعبيرية بإزميله المباشر، بينما اتجه عبد الله السيد لتأليف موضوعات صعبة كان من أبرزها تمثال صلاح الدين الأيوبي.

لقد كان لإنشاء المراكز الفنية التشكيلية والتطبيقية بإشراف وزارة الثقافة، وإحداث كلية الفنون الجميلة منذ عام ١٩٥٩ بإشراف أساتذة من مصر وأوروبا تأثير كبير على نهضة الحركة الفنية كما كان أحداث نقابة الفنون الجميلة في العام ١٩٦٩ فرصة لحماية حقوق الفنانين ودعم نشاطاتهم.

وكان من أبرز الفنانين المحدثين نصير شورى (١٩٢٠-١٩٩٢) ومحمود حماد (١٩٢٣-١٩٨٧) وفاتح المدرس (١٩٢٢-٢٠٠١) ولؤي كيالي (١٩٣٤-١٩٧٨) وممدوح قشلان، ومازال الفن في سورية يسير باتجاه الشخصانية المتحررة مع محاولات التأصيل.

ولعل الفن المعاصر في لبنان قد ظهر مبكراً وسابقاً ظهوره في البلاد العربية، وذلك بتشجيع الأديرة والكنائس التي أرادت تزيين المعابد بالصور الدينية، وكان الرعيل الأول للفن الجديد متمثلاً بالفنانين نجيب يوسف شكري، ونجيب فياض وإبراهيم سربيه، وكان نعمة الله المعادي أول من تخصص في فن التصوير والنحت في بلجيكا، وبدا أسلوبه الواقعي في المشاهد التقليدية وفن تماثيل

القديسيين.وإلى جانبه ظهر رئيف شدودي وعلى جمال البيروتي الذي أصبح أستاذاً للفنون في اسطنبول.

وابتدأ ظهور رواد الفن الجديد الأكاديميون منذ منتصف القرن التاسع عشر ومنهم داوود القرم (١٨٢٥-١٩٠٠) الذي درس الفن في روما ١٨٦٥ وتأثر بفن عصر النهضة، واختص بتصوير الوجوه والمواضيع الدينية.

والمصور الثاني كان حبيب سرور الذي درس في روما أيضاً وارتبط في أعماله بصميم الحياة اللبنانية، وإلى جانبه كان خليل صليبي الذي درس في أدنبره ١٨٩٠.

ولا بد هنا من ذكر المصور جبران خليل جبران (١٨٨٢-١٩٢١)، فإلى جانب كونه عملاق الأدب المهجري اللبناني، فإن متحفه في لبنان يحوي روائع أعماله التصويرية التي تشهد أسلوبه الرومانسي الأدبي.

وظهر في لبنان جيل انفصل عن التأثير الكنسي بعد أن تأسست الأكاديمية اللبنانية في العام ١٩٤٣ وفيها مدرسة للفنون الجميلة أشرف عليها قيصر الجميل، ثم أنشئ معهد الفنون الجميلة تابع للجامعة اللبنانية في العام ١٩٦٥، وازدهر الفن الجديد في لبنان عن طريق صالات العرض الخاصة، وكان قصر اليونسكوقد تبنى عرض الاتجاه الحديث.

ومن رواد الفن الجديد في لبنان مصطفى فروخ (١٩٠٣-١٩٧٥) مصور الطبيعة اللبنانية وقيصر جميل (١٨٩٢-١٩٢٥) المعلم الفذ ابن القرية الجميلة ورائد الاغتراب، واستمر رشيد وهبي برسم الوجوه بتعبير ملّون، أما رفيق شرف فلقد برز بأسلوبه التراثي الشعبي.

واستكمالاً للحديث عن الفن الجديد في بلاد الشام، ظهرت في فلسطين طلائع الفنانين الفطريين من أمثال داود زلاطيموالمصور(١٩٠٦-؟) وحنا مسمار الخزاف.

وكان أول من درس التصوير في إيطاليا فضول عودة، وفي القاهرة درس الفن جمال بدران (١٩٠٩- ؟) ثم تابع دراسته في لندن واختص بالفنون التطبيقية، وكان أستاذ الجيل مع شقيقه عبد الرزاق بدران (١٩١٥- ؟). وفي هذا المجال التطبيقي ذاع اسم خيري بدران ومحمد وفا الدجاني وداود الجاعوني، على أن نكبة فلسطين وتشرد اللاجئين، شتت الحديث عن تطور الفن في فلسطين إلى خارجها حيث ظهرت أفواج الفنانين المبدعين.

وكان إسماعيل شموط المولود في اللد عام ١٩٣٠، رائد الفن الجديد مع زوجته تمام الأكحل، ولقد لخص كلاهما معالم الفن الفلسطيني الذي نما تحت النكبات المتتالية التي أصابت الشعب المناضل، الذي بقي صامداً رغم تضافر جميع قوى الظلم عليه.

لقد تفرق جيل الرواد الأكاديميين في أنحاء البلاد العربية بعد النكبة، ومن أبرز الفنانين مصطفى الحلاج وإبراهيم هزيمة وإبراهيم كركتلي في سورية ،وأحمدنعواش وتوفيق السيد وسامية طقطق زرووصالح أبوشندي في الأردن مع عشرات أخرى. وفي لبنان اشتهر توفيق عبد العال وإبراهيم غنام ويوسف أرمن.

تبقى الحركة الفنية في الأردن تابعة للظروف السياسية والتحولات الثقافية التي نمت في بلاد الشام خلال القرن العشرين، وكانت الجمعية الملكية للفنون الجميلة التي تأسست في العام ١٩٧٩، والمتحف الوطني للفنون الجميلة التابع لها من أهم المؤسسات الفنية رفدت نشاطاتها المراكز الثقافية الوطنية والأجنبية.

ومنذ العام ١٩٨٠ تأسست في جامعة اليرموك دائرة للفنون الجميلة ،لم تلبث أن أصبحت كلية تخرّج أوائل الطلاب منها في العام ١٩٨٥.

عدد من الفنانين المستشرقين أقام في الأردن من أمثال أرماندوبرونوالذي علّم عددا من الفنانين من أمثال مهنا الدرة ورفيق اللحام والأميرة وجدان وسعاد ملحس، والذين أصبحوا رواد الفن الجديد، ولقد لعب الفنان التركي ضياء الدين سليمان، وعمر الأنسي اللبناني دوراً هاماً في دفع الحركة الفنية.

عدد متزايد من الأردنيين درس في كلية الفنون الجميلة في القاهرة من أمثال صالح أبوشنديف ومنهم من درس في بغداد مثل ياسر الدويك والخزاف محمود طه، بينما استقبلت دمشق في كليتها الفنية كرام النمري المثال والحفارة نعمت ناصر وعبد الرحمن المصري وغيرهم. ومن رواد الفن في الأردن لا بد أن نذكر الأميرة فخر النساء

وتشتهر في الأردن أسماء فنانين في النحت والحفر والتصوير، من أمثال عزيزة عمورة وصالح أبوشندي وعلي الجابري وتوفيق السيد وسميرة بدران،ومهنا الدرة الذي اتجه إلى التجريدية، بينما يتجه أحمد نعواش إلى الحفر، كما يتجه محمود طه إلى الزخارف والخط في تقنية خاصة. وانتقل كمال بلاطة إلى فن الغرافيك والطباعة، كما بدت أعمال الأميرة وجدان شفافة مبسطة، واهتم ياسر الدويك بإبراز كتل مجردة موزعة في مساحات وخلفيات تعبر عن الدمار والخراب.

ولا بد أن نذكر الاتجاه السريالي الذي انحاز إليه عدد من الفنانين ومنهم إبراهيم النجار وعدنان يحيى وهيام أباظة وزياد التميمي وإسحق نخلة ومحمود عيسى في سرياليته العفوية.

على أن السريالية لم تمنع من ظهور فن واقعي منفتح غالباً نحوالتعبيرية وبخاصة في تصوير الوجوه عند حسن طافش ومهنا الدرة وعزيزة عمورة في بدايتها، ويعد عمر جبرين من أبرز الفنانين الذين سجلوا البيئة الأردنية بألوان شفافة ويرتبط اسم رفيق اللحام بجيل الرواد في الأردن

وتتميز أعماله بحس عربي معاصر، وتتميز أعمال كمال بلاطة الفلسطيني الأصل بالمزاوجة بين التجريد الهندسي والحروفية، ولقد حاول أحمد نعواش منذ بدايته الفنية التوفيق بين السريالية والتعبيرية بأداء عفوي باحثاً عن العالم الباطني. ويعد توفيق السيد من فناني الجيل الثاني في الرسم والنحت والطباعة.

ومازالت الأميرة وجدان في موقع قيادة الحركة الفنية في الأردن إلى جانب كونها فنانة موهوبة، كما تسعى سامية الزرولكسر التقاليد الفنية لصالح التعبير عن الفكرة والإحساس ولقد بلغ صالح أبوشندي شأناً في تأصيل أسلوبه، معتمداً على الخط واللون الوحيد. ومن أبرز النحاتين في الأردن كرام النمري الذي اتجه إلى التجريد مستعملاً خامات متعددة. ولقد اشتهرت بقوة منى السعودي في منحوتاتها المجردة المبدعة.

تتولى الرئاسة العامة لرعاية الشباب مهام الإشراف على الحركة الفنية التشكيلية في المملكة العربية السعودية وبهذا فهي تمارس إقامة المعارض والمسابقات وتقوم بتشجيع الفنانين باقتناء أعمالهم ومنحهم الجوائز، وثمة معارض سنوية تشرف عليها إلى جانب معارض المراسم الشبابية.ويبلغ إجمالي المعارض السنوية ثمانين معرضاً، هذا عدا عن المعارض الدولية التي تشارك فيها المملكة أوالتي تقيمها الرئاسة في جميع أنحاء العالم.

ومن الفنانين الرواد في المملكة محمد سليم (١٩٣٩-   ) الذي أسس داراً للفنون وكان أول متخصص درس في فلورنسا، وعبد الحليم رضوي (١٩٣٩-) الذي عرض أعمالاً رائعة في النحت والتصوير في شواطئ جدة مع روائع النحت العالمي المعاصر والتي جمعها سعيد الفارسي، كما أنشأ رضوي لأعماله متحفاً خاصاً وقاد الحركة الفنية في جدة، وإلى جانبه عبد الله الشيخ (١٩٣٦-   ). أما عبد الرحمن السليمان فلقد برز كمصور حداثي وناقد فني. وتعد منيرة الموصلي من ممثلي الاتجاه الحداثي مع يوسف تاجا ومحمد سيام ولقد اهتم الأمير خالد الفيصل بتشجيع الحركة الفنية ومارس التصوير.

وفي الإمارات العربية المتحدة بدأت أولى المحاولات في العام ١٩٧٢، وكانت جمعية الإمارات للفنون التشكيلية قد أنشئت أولاً في مقر مسرح الشارقة الوطني لتجميع مجموعة من الموهوبين والفنانين، وتوسعت الجمعية منذ العام ١٩٨٠ وأصبح لها مقر خاص ونشاط متزايد في تنظيم المعارض الدورية، وفي المشاركة في المعارض الدولية ولقد توسع نطاق فعالية هذه الجمعية وحصلت على عدد من جوائز التقدير وعلى دعم مستمر من الدولة، واستمرت الشارقة بدعم الحركة الفنية فافتتحت متحفاً للفن يعد من أكبر المتاحف العربية. إلى جانب بينالي دولي استقطب أعمال كبار الفنانين في العالم وفي الدول العربية ومنحت الجوائز السخية، إلى جانب النشاطات المرافقة من محاضرات وندوات وتكريم كبار الفنانين العرب، ومن فناني الإمارات حسن محمد الشريف وشفيق حسين ومحمد يوسف علي، أما نجاة حسن مكي فلقد جنحت إلى التجريد في النحت.

وفي البحرين ظهرت الحركة الفنية منذ منتصف القرن العشرين، إذ ظهرت أول جمعية متخصصة هي «جمعية الفن المعاصر» في العام ١٩٧٠، والتي تحملت مسؤولية إقامة المعارض الجماعية والفردية، وكان عبد الكريم العريضي (١٩٣٤) أول من أسس «أسرة هواة الفن» و«جمعية الفن المعاصر». وعندما فتحت الأبواب للاختصاص الفني خارج البحرين تصاعد مستوى الحركة الفنية من خلال نشاطات العائدين الأوائل، وكان منهم إبراهيم سعد يوسف الذي انتقل إلى التجريد الحروفي مع حسين قاسم السني، وكان راشد حسين العريضي من أوائل المتفوقين مع عباس موسوي.

وفي سلطنة عمان اعتمدت الحركة الفنية على نشاطات الموهوبين الذين استطاعوا متابعة دراساتهم خارج البلاد، وكانوا رواد الحركة الفنية. ومن أوائل هؤلاء أنور بن خميس سوميا، الذي حصل على ميداليات ذهبية واشترك في أكثر المعارض بأسلوبه الواقعي الأكاديمي وإلى جانبه سهير محمد فودة.

وفي قطر كان تدريس التربية الفنية سبباً في اكتشاف مواهب تابعت دراستها خارج البلاد، وكان جاسم الزيني الذي درس الفن في بغداد ١٩٦٨ رائد الحركة الفنية. وفي الدوحة أنشئ في العام ١٩٧٢ نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي الذي تولى رعاية الفن التشكيلي وخصص قاعة للمعارض، وقاعة للمقتنيات بدعم وزارة الإعلام، وقام المركز الثقافي بتنفيذ المشاريع الفنية والنشاطات وأصبح المركز نواة لإدارة الثقافة والفنون في العام ١٩٧٨، والتي وسعت صلاحيتها ومسؤوليتها واستضافت هذه الإدارة معارض خارجية فردية وعالمية وبشكل مواز قامت وزارة التربية والتعليم بإنشاء المرسم الحر الذي شجع الموهوبين وصقل أساليبهم، وقد برز من المصورين سلمان إبراهيم المالكي وحسن الملا ويوسف أحمد الكور في أسلوبه الحروفي.

بدأت الحركة الفنية في الكويت منذ منتصف القرن العشرين وكانت وزارة اتربية قد نظمت معرض الربيع ونفذت مشروع تفرغ الفنانين، وأنشأت المرسم الحر الذي يضم حالياً عدداً من الفنانين الرواد.

ثم انتقلت مسؤولية الحركة الفنية إلى وزارة الإعلام، وفي العام ١٩٦٨ أنشئت الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، ومهمتها رعاية الفنانين وتفعيل نشاطاتهم وتشجيعهم وتكريمهم، ولقد تبنت الوزارة إقامة معرض الكويت للفنانين التشكيليين العرب كل سنتين، ومعرض ٢٥ فبراير السنوي لفناني دول مجلس التعاون. وفي العام ١٩٧٣ أنشئ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الذي انطلق في دعم ورعاية الحركة الفنية. ومن رواد الفن في الكويت النحات سامي محمد وخزعل القفاص وثريا البقصمي وصبيحة بشارة وعبد الرسول سلمان وعيسى صقر، وقاسم ياسين بأسلوبه الحروفي ويعقوب دشتي.

يعود ظهور الحركة التشكيلية في اليمن إلى السبعينيات من القرن العشرين وذلك منذ عودة الموفدين للدراسة في خارج اليمن، وابتدأ النشاط بدوافع شخصية وكان فؤاد الفتيح أول من أنشأ صالة للعرض في صنعاء، أصبحت مقر التقاء التشكيليين، وفي العام ١٩٧٨ تأسست جمعية الفنانين مؤلفة من خمسة وثلاثين فناناً وهاوياً وكان من طلائع المصورين هاشم علي وفؤاد الفتيح وعبد الجبار نعمان وجميلة قميم وعبيدة حذيفي وعبد الجليل سرور وعبد العزيز الزبيري، وكانت موضوعات اللوحات مشاهد طبيعية وشخصيات شعبية بلباس محلّي، ويمثل الاتجاه الثوري الديمقراطي، علي عواد غداف الفنان الطليعي.

ومن أبرز النحاتين في اليمن فؤاد الفتيح الذي أقام عملاً نحتياً بعنوان «القوة والسلام» أقيم في مدخل مطار صنعاء.

ابتدأ الفن الجديد في السودان بعد إنشاء كلية الفنون الجميلة والتطبيقية في الخرطوم في العام ١٩٥٠ وهدفها إعداد مدرسي الفن حسب النظام الأوربي.

وخلال عقد الخمسينيات انفتح الفنانون على الحداثة وكان محمد أحمد شبرين قد كوّن أسلوباً وسطاً بين الجمالية السودانية والجمالية الإسلامية، وكان إبراهيم الصلحي من مؤسسي «مدرسة الخرطوم» الحداثوية التي استعارت من التقاليد الفن الإسلامي، ثم تتحول نحوالحداثة الأوربية ومثالها أعمال صالح الذكي ورباح الغانم.

ثم تظهر في الكلية مدرسة تتزعمها كمالا اسحق، أطلق عليها اسم «الكريستال» اهتمت بمواضيع المرأة والتراث السوداني.وظهرت الحداثة جليّة في أعمال أحمد عبد العال وعمر خيري وحسن علي أحمد المصور التجريدي وإبراهيم الصلحي رائد الفن العربي في السودان. ويعدّ أحمد محمد شبرين من أبرز الفنانين السودانيين المعاصرين إذ قاد الحركة الفنية من خلال مناصب مختلفة، ومارس الحداثوية منذ العام ١٩٦٠.

ويبدأ الفن الجديد في ليبيا مع محاولات الفنان الحاج محمود الأرنأوطي الذي ولد عام ١٩٠٤ في طرابلس وكان شيخ الفنانين الليبيين. ابتدأ مزخرفاً إسلامياً، وفي بنغازي ظهر الفنان عوض عبيدة.

على أن الحركة الفنية في ليبيا تعود إلى المحاولات الأولى التي قدمها طاهر المغربي وعلي مصطفى رمضان في الخمسينيات من القرن العشرين، ثم علي عمران وقرجاني، وكانت مدرسة الفنون والصناعات في طرابلس قد اختصت بتأهيل عدد من الموهوبين للدراسة خارج ليبيا، منهم علي قانا وبشير حمودة وعلي عمر إرمز وعلي عباني ممن عاصروا الاتجاهات الأوربية.

وفي ليبيا جمعية المصورين الليبيين ودائرة للفنون الجميلة في وزارة الإعلام برعاية الحركة الفنية التشكيلية.

وإذا اتجهنا إلى باقي دول المغرب العربي فإن الفن الجزائري الجديد انبعث قوياً في ظروف الاحتلال الفرنسي الذي جعل من الجزائر جزءً من بلاده، وكان تأسيس مدرسة الفنون الجميلة في العام ١٩٢٠ من الأمور الهامة في نشأة وظهور الفن الجديد الذي حلّ محل الفن الشعبي الذي كان سائداً.

لقد كان الفنان الجزائري محمد راسم (١٨٩٦-١٩٧٤) العبقري الأول الذي ترك روائع الأعمال الفنية التي زينت الكتب والمصاحف الشريفة بأسلوب ينتمي إلى المنمنمات، ولكن بواقعية معاصرة، وكانت أعماله تحمل طابع الأصالة الإسلامية.

وسار في ركابه كل من محمد تمام ومحمد غانم وعلي الخوجة الذين كانوا ممن تعلق بأصالته التشكيلية.

ولم تلبث الحركة الفنية في الجزائر أن سارت باتجاهين متوازيين، اتجاه جديد يتمثل في أعمال أزواوي معمري (١٩١٦-؟) وعبد الحليم هامش (١٩٢٨-) وهواتجاه شعبي طفولي محور، برزت فيه الفنانة الشهيرة باية وحسن بن عبورة، وكان محمد ازميرلي مهتماً بتصوير المشاهد الجزائرية الخلابة. ومن رواد الحركة الفنية ابن سليمان وفراح وبوكرش.وعلينا أن لا ننسى دور المصور الفرنسي الاصل نصر الدين دينه

لعل رائد الفن التشكيلي في تونس كان الهادي الخياشي (١٨٨٣-١٩٤٨) الذي تقرب من السلطة ورسم قادتها بأسلوب واقعي، ولكن عندما أسس معهد الفنون الجميلة كان بإدارة فرنسيين. وكان ألكسندر فشه الرسام والمسرحي قد لعب دوراً كان في نقل الجمالية الفرنسية والفن الجديد، إذ كان مسؤولاً عن المعرض السنوي من عام ١٩١٢ وحتى عام ١٩٦٧. وتوسع نشاط المغتربين في تونس ولكن بقي الفن الجديد غريباً على الذوق العام. وبخاصة عندما قاد جول لولوش تيار الحداثة المتطرف. وفي غمار الصراع بين الأصالة والمعاصرة برز الجيل الأول من المصورين ومنهم عبد العزيز بن الريس وعمار فرحات وعلي بن سالم وعبد العزيز قرجي وإبراهيم ضحاك، ثم علي بن الآغا والزبير التركي وأخوه الهادي الذي توقف عند حدود التجريد المستمد من الزرابي التونسية.

وفي تونس ظهر جيل من الفنانين الفطريين من أمثال محرزية بن غضاب وبغدادي شنتير وعمار قرمازي ويبقى يحيى التركي شيخ الفنانين التونسيين (١٩٠١-١٩٤٧) الذي صور حياة الناس اليومية وعاداتهم ولباسهم.

أما جلال بن عبد الله (١٩٢٨) فلقد تمسك بتقاليد الفن الإسلامي من حيث تحوير الشكل وتبسيطه مستهدياً بفن المنمنمات. وحمل الزبير التركي مسؤولية التعبير عن الحياة الشعبية بأسلوب

واقعي مبسط، واشتهر علي بن سالم بإسلوبه الشرقي الهادئ والمتفائل. وبرزت صفية فرحات في أعمالها التي انطلقت من المهن الشعبية لكي تجعلها نسيجاً قماشياً هواللوحة المؤطرة.

وفي مجال النحت برز الهادي السلمي في البداية كفنان ملتزم ثم لم يلبث أن انجرف نحوالحداثة بأسلوب تجريدي.

وفي مجال النزعة الكتابية كان نجا مهداوي ونجيب بن الخوجة من أبرز المبدعين. ومن الحداثويين الحبيب بيده وسمير التريكي وسامي بن عامر.

يرتبط الفن التشكيلي في المغرب بالظروف السياسية التي تلاحقت على المغرب منذ العام ١٧٦٧ ،ثم في العام ١٩٠٧ حيث أصبحت خاضعة للاستعمار الفرنسي والأسباني. وكان بيير توشي قد أسس مدرسة للفنون الجميلة في تطوان، وثمة مدرسة أخرى في الجنوب وكانت راضية بنت الحسين من أولى الخريجات.

على أن الفنانين الرواد تحرروا من ربقة الاتجاهات الطارئة واستمروا في ممارسة الفن الفطري كما تم في تونس والجزائر.

ومن أبرز هؤلاء الرواد الفطريين مولاي أحمد الإدريسي (١٩٢٣-١٩٧٣) شيخ الفنانين المغاربة العرب وكان مصوراً ونحاتاً بأسلوب مبسط هادئ، وإلى جانبه كان المحجوبي أحرضان الفارس والشاعر والمصور (١٩٢٤- ؟) وشعبية طلال رائدة الفن الفطري (١٩٢٩-؟) وقد شاركت في معرض المستقلين في باريس في العام ١٩٦٦.

ويتمثل أسلوب سعيد آيت يوسف الفن الساذج، أما أحمد الورديغي فلقد علمته الطبيعة وكان ممثل الفن الفطري ، أما جلالي غرباوي فلقد مارس التجريدية العفوية على نقيض أحمد شرقاوي الذي يتمثل الوشم والرسم القروي في أعماله التجريدية.وكان من النحاتين إبراهيم مبارك.

اتجه الفن في المغرب نحوالحداثة بحماس شديد، ومن أبرز المصورين الحداثويين فريد بلكاهيه وكريم بناني ومحمد قاسمي ومصطفى حافظ ومحمد مليحي المصور والنحات ومحمود حميدي وحسين طلال.

لقد تداخلت المعاصرة والحداثة في تكوين الفن التشكيلي العربي الجديد الذي مر بمراحل متشابهة على الرغم من الحدود السياسية

الفصل السابع عشر

مدار مدارس الفن التشكيلي

١ـ الواقعية

٢ ـ التمرد على الأكاديمية

٣- نحوالاتجاه الانطباعي

٤ـ السريالية العربية

٥- رواد التجريدية

٦ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة

٧- رواد الهزلية (الكاريكاتير)



أ- الواقعية

مر الغرب بمراحل فنية ابتدأت بالواقعية وانتهت بالتجريدية، وبين هذين الأسلوبين كانت ثمة أساليب مثل الانطباعية والوحشية والتعبيرية، وهي مدارس تحاور الواقع مع احترام لذاتية الفنان. ثم خرجت الأساليب عن الواقع تماماً في الاتجاهات السريالية التجريدية لكي تستمد مواضيعها من عالم الحلم واللامعقول أومن عالم اللاشيء والمطلق.

لم تتسرب هذه الاتجاهات المتطرفة إلى العالم العربي إلا متأخرة، مع أنها ظهرت في بداية هذا القرن. وإنما استهوى الفنان العربي المهارة المتمثلة بالواقعية، فلقد كان الواقع معيار المقدرة الفنية، وكان الفنانون المستشرقون يصورون واقع الحياة والمشاهد الطبيعية بدقة خارقة، كما كانت المدارس الفنية تفرض الأساليب الأكاديمية الحازمة، كما هوشأن مدرسة باريس.

لم تكن الواقعية في الفن من تقاليد الفنون الإسلامية، ولم يألف الفنان العربي الواقعية في رسومه الترقينية التي زين بها المخطوطات، أوالتي زخرف بها القاعات داخلياً. وبصورة عامة لم يفهم الفن التشكيلي في البلاد العربية إلا من خلال الرقش العربي ومن خلال الخط الذي أبدع فيه

العرب. وأصبح من مظاهر عبقرية المبدعين. ولذلك فإن الواقعية وقد أدهشت العرب بقوة البراعة فيها، كانت أشبه بالاختراع الجديد الذي استهوى الراغبين بنقل صور شخصية أولاً، في وقت لم تكن آلة التصوير قد شاعت تماماً .

٢- التمرد على الأكاديمية

كان خريجومدرسة الفنون رواد الحركة الفنية، ولقد اتخذ كل منهم موقعه من هذه الحركة باتجاه الانطباعية أوالسريالية وأخيراً التجريدية. في مصر كان راغب عياد أول من شق بأعماله طريقاً للتحرر من الأكاديمية حين أبدع منذ الثلاثينيات أعمالاً فيها معالم الجرأة والانطلاق وخصائص الواقعية التعبيرية. أما محمد حسن فقد أحيا دور (الفنان الصانع) بمدلوله المصري القديم.

٣ ـ نحوالاتجاه الانطباعي

تطور الفن في الغرب تطوراً سريعاً منذ ظهور الانطباعية في باريس عام ١٨٧٤، هذا الاتجاه الذي خرج عن الواقع، وعبر عن رؤية فنية مستقلة عن الطبيعة إلى حد بعيد، فإذا أطلق عليها اسم الانطباعية اشارة إلى لوحة مونيه « انطباع شروق الشمس «، فإنها في الواقع تمثل موقفاً ذاتياً إزاء تأثيرات نور الشمس على الأشياء، هذا النور المؤلف من ألوان الطيف السبعة التي أصبحت شاغل الفنانين للتعبير عن موسيقى لونية تعتمد أسساً علمية تقوم على مكتشفات علم الضوء الحديث .

ولقد انتقلت هذه المدرسة إلى العالم، ووصلت إلى البلاد العربية متأخرة في بداية هذا القرن، وأصبحت الأسلوب الدارج، نراها في مصر عند محمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل. كما نراها في لبنان عند قيصر الجميل وعمر الأنسي ورشيد وهبي وناديا الصقيلي، وفي سورية فإن نصير شورى وميشيل كرشه ممثلان ناجحان لهذا الاتجاه، اما في العراق فلقد عبر عاصم حافظ وفائق حسن عن حسن تقديرهما لهذه الانطباعية الجديدة. ثم ظهرت أجيال لاحقة واسعة النشاط في جميع أنحاء البلاد العربية، استهوتها الانطباعية لما احتوته من تلوين وحركة وتعبير وحرية ابداعية .

ومن المؤكد أن هذه النزعات، قطعت علاقتها المباشرة مع مفهوم الانطباعية، وأصبحت تتحرك في مجال إعادة تكوين الواقع والألوان بحرية واسعة، لم تلبث أن أوصلتها تلقائياً إلى اتجاهات تتجاوز الواقع والمألوف، يمكن أن تدخل تحت عنوان السريالية التعبيرية والتجريدية.

يعد راغب عياد (١٨٩٢-١٩٦٩) أول انطباعي ثائر على الأكاديمية على الرغم أن هذا الاتجاه لم يكن قد بلغ رشده في عصره. ولكن زوجة عياد المصورة (ايما كالي) كانت قد تمسكت

بالنموذج الراسخ لهذا الفن، ومع ذلك فإن عياد يصور أسواق الجاموس والباعة الجوالين، ورواد المقاهي الشعبية والرقصات الشعبية وملاعب الخيل والتقاليد والأفراح الشعبية، كل ذلك بأسلوب بعيد عن الأكاديمية والرومانسية، قريب من البداهة، ولكن بألوان خصبة لعلها كل ما بقي لديه من معلومات مدرسية عن الانطباعية.

اهتمت الانطباعية في فرنسا بألوان الطيف الشمسي مشرقة بتأثير ضوء النهار منصرفة إلى تصوير الطبيعة مباشرة خارج أبواب المراسم العاتمة. ولا بد من الاعتراف من أن الانطباعية ذاتها لم تفهم كما فسرها بيساروومعلمها أوكما تمثلها مونيه. بل هي فهمت على أنها رؤية متطورة للشكل تتجاوز حدود الواقع وحدود القانون المنظوري والتلوين الذي فرضته الأكاديمية. ولم ينتبه أكثر الانطباعيين العرب إلى ما اكتشفته الانطباعية من أسرار اللون مما اكتشفه رود وشيفرول. وهكذا انتشرت الانطباعية تحمل مفهوماً أساسياً هوالتحوير وتجاوز الواقع، وهذا ما استهوى الفنانين العرب من أمثال عمر الأنسي ورشيد وهبي ونااديا الصيقلي (لبنان)، وميشيل كرشه ونصير شورى (سورية)، وعاصم حافظ وفائق حسن (العراق)، ويوسف كامل وشفيق رزق (مصر). وباختصار فإننا نرى أن أكثر فناني الجيل الثاني، كانوا أقرب إلى الاتجاه الانطباعي، فلقد استهوتهم الألوان المشعة المضيئة. بل أن جميع الملونين من الفنانين أطلق عليهم اسم الانطباعيين. ويوسف كامل (١٨٩١-١٩٧١) فنان شاعري صادق، وهووإن درس في إيطاليا عام ١٩٢٨ إلا أنه لم يتأثر بالنزعات المتطرفة، بل بقي لصيقاً بالواقعية. وهويقول: «لقد ولدت مرتبطاً بالنزعة الانطباعية وسأظل كذلك»، ولكن لا بأس من القول، أن ألوان يوسف كامل تبهرنا بنورها الشديد الذي يعتمد أحياناً على الألوان القزحية السبعة وعلاقتها ببعضها.

لقد اهتم يوسف كامل أيضاً بتصوير القرية والحارات والبيئة المصرية، ولكنه بقي ضمن إطاره الرصين المتعقل.

وفي سورية استمر ميشيل كرشه (١٩٠٠-١٩٧١) أميناً على أسلوبه الانطباعي الذي تفهمه جيداً، وقام يرسم الجامع الأموي والبيت الشامي القديم والطبيعة في بلودان، وفي دمشق والمدينة القديمة، والقرية بريشة مرهفة وملونة غنية ونظرة حاذقة.

ويشاركه في اتجاهه الانطباعي نصير شورى (١٩٢٠-١٩٩٢) الذي ابتدأ بتصوير المشاهد الطبيعية بأسلوب انطباعي وبألوان شفافة، قبل أن ينتقل إلى أسلوب زخرفي محافظاً على ألوان الطيف.

في العراق كان المصورون البولونيون من جنود الحلفاء قد نشروا الاتجاه الانطباعي الذي تلقفه منذ العام ١٩٤١ الفنانون العراقيون الشباب وأطلق على تجمعهم اسم جماعة البدائيين (P.S)

التي نادت بأسلوب الانطباعية وعلى رأسهم جواد سليم، أي اللجوء إلى التحوير والتلقائية. وكان حافظ الدروبي يقود جماعة الانطباعيين العراقيين ١٩٥٤.)

٤ـ السريالية العربية

لقد استحضر الشاعر السريالي المصري جورج حنين الذي عاش في فرنسا وانضم إلى مدرسة اندره بروتون شاعر السريالية، تباشير هذا الاتجاه وكان أول أديب سريالي، ولقد شاركه رمسيس يونان كتابة وتصويراً، في التعريف بهذا الاتجاه الفرنسي الذي كان قد ظهر في باريس منذ عام ١٩٢٢، على يد شعراء مثل بروتون. وإلوار، ومع مصورين من أمثال تانغي وماغريت ثم سلفادور دالي.

والسريالية تقوم على تصوير عالم اللاشعور وعالم حلم اليقظة وعدم الوعي، ولقد ربطت أحياناً بأمراض ازدواج الشخصية كالبارانويا.

يعد المصور والكاتب رمسيس يونان الذي عاش فترة في فرنسا ١٩٤٧-١٩٥٦ رائد السريالية منطلقاً من دالي، دون أن يتبع مراحل تطور فنه كما تأثر بأعمال ميرووتانغي.وينتمي حامد ندا إلى نفس التيار، بل هويصرح باتجاهه إلى السريالية بصوت مرتفع. وخلال الحرب العالمية الثانية ظهرت جماعة الفن المعاصر تعلن عن سريالية مصرية . وليس بإمكاننا أننغفل هنا أسماء لامعة في مجال ترسيخ السريالية كاتجاه ثوري لتحرير اللاشعور، مثل اسم سمير رافع الذي لمع بعد لوحته «الزمن».

واستهوى هذا الاتجاه فنانين عرب آخرين، مثل روبير ملكي وكمال حسين في سورية وسمير أبي راشد وسعيد عقل وعارف الريس في لبنان، وجوليا ساروفيم من فلسطين.

أما العراق فلقد قدم نظريوالفن من أمثال شاكر آل سعيد أفكاراً في النظرية والممارسة السريالية، وكان قتيبة الشيخ نوري والنحات الكبير جواد سليم وخالد المدفعي ومريان السعدي وماهود أحمد من ممثلي الاتجاه السريالي في بعض مراحلهم الابداعية. ولكن أفكار شاكر حسن آل سعيد التي يقرأها المثقفون من خلال كتبه تجعله في مصاف السرياليين وإن كان فنه يختفي وراء مفهوم البعد الواحد. ويجب ان لا ننسى الفنان الكبير جواد سليم، الذي لم تخطئه السريالية في بداية حياته. ويدخل في قائمة السرياليين، خالد المدفعي بمسحة بدائية، ومريان السعدي ببعض منحوتاته السريالية مثل تمثال «الشهيد»، وماهود أحمد بموضوعاته النقدية التي تمس عالم اللاشعور.

وفي المغرب ظهر من السرياليين أحرضان محجوبي الوزير والدبلوماسي والشاعر، وفريد بلكاهية ومحمد شبعة ومحمد غالين. أما في الجزائر فلابد من ذكر رزقي زرارتي وفي ليبيا محمد شعبان وفي الكويت خليفة القطان في أسلوبه الذي سماه (السيركليزم) ..في عام ١٩٣٩ شارك

رمسيس يونان (١٩١٣-١٩٦٦) في تأسيس جماعة (الفن والحرية) مع فؤاد كامل وجورج حنين ، وأصدروا بياناً هاماً.

لم تظهر في سورية دعوة سريالية ذات مفاهيم ثورية أوتقدمية كما تم في مصر، بل إنما هي ظهرت فردية يحاولها بعض المصورين المثقفين الهواة الذين اطلعوا على السريالية من خلال المعارض والكتب، فقاموا بمحاكاتها، نذكر منهم عدنان ميسر (١٩٢٠-١٩٧٥) الذي تأثر بدالي ، وروبير ملكي (١٩٢٣-٢٠٠١) الذي قدم سريالية هي أقرب إلى الميتافيزيكية مع بعض الاستيحاء من أعمال بيكاسو، أما كمال الدين حسين فلقد كان قريباً من دالي أيضاً، وخرج عزت العش عن مفاهيم السريالية الغربية إلى مفهوم خاص.

وابتدأ فاتح المدرس هائماً في عالم السريالية الغربية لكي يقف فجأة عند صيغة طفولية استعمل فيها الهيكل الإنساني للتعبير عن عالم بلا مضمون، لا تحدوه إلا طبيعة ملونة رائعة التلوين.

على أن السريالية في لبنان وجدت لها اتجاهات متنوعة، فهي تشبيهية عند جوليانا سيرافيم وعند سمير أبي راشد، أوهي تجريدية عند ماراج ودوش. وهي منوعة متعددة الرؤية عند عارف الريس ، ونراها مثقلة بالأدب والفكر عند سعيد عقل، وهي مشحونة بالأحلام الجبلية عند الحفار الموهوب حليم جرداق.

ونذكر في الكويت أوائل من مارس السريالية في تصاويرهم أونحتهم، إبراهيم إسماعيل بخطوطه الإشعاعية، وأحمد رضا بملصقاته الغريبة، وعبد الله السالم باستيحاءاته من دالي، كما نذكر عبد الله القصار وخالد القصار. ولعل أغرب اتجاه سريالي، كان اتجاه خليفة القطان الذي أطلق عليه اسم السيركليزم.

في بداية السرياليين في المغرب لابد أن نذكر أحرضان محجوبي، الوزير والدبلوماسي المعروف، والذي كتب الأشعار الجميلة. وابتدأ فريد بلكاهية السريالية دونما فلسفة، أما محمد شبعة فكان ذا موهبة لا حدود لها واستطاع أن يخلق عالماً من الوجوه والصيغ السريالية الشديدة العقلانية. وأصبح محمد غالين سريالياً شديد القرب من مفهوم السريالية العربية.

وأخيراً لابد من القول، أن السريالية استهوت بصورة خاصة الهواة من المثقفين الذين أرادوا أن يكتبوا بالريشة واللون ما لم يتمكنوا من كتابته بالقلم.

٥- رواد التجريد

على ضوء التنوع الهائل في مظاهر التجريدية، كان لا بد أن يكون اتجاه الفنانين في مصر موازياً إلى بعض هذه المظاهر.وذلك فإن خديجة رياض التي توزع في لوحاتها مساحات لونية جريئة تناولت بعض التقنيات البارزة، كما أن أبوخليل لطفي يضيف إلى مساحاته اللونية خطوطاً

وخربشات دقيقة، أوزخرفات مستوحاة من فن أقصى الصعيد أومن فن مجاهل إفريقيا. أما مصطفى أرناؤوطي فقد أقام تجريدية على أشكال أشبه بالمقصوصات وزعت اعتباطياً في فضاء فسيح وترك للألوان والظلال أن تلعب دورها، أوهوتقرب أحياناً من سريالية ماغريت. ثم إن محمود بسيوني كون موضوعاته ببناء خطي يتعدى حدود التوازن. على أن صلاح طاهر مازال يحتفظ بمعالم الشكل في لوحاته تلعب فيها البراعة التقنية لعباً وهويحمي بقوة سمعته العالمية. ويبدوحمدي خميس في محاولة واضحة لتفتيت الشكل من خلال خطوط جريئة تبقى محتفظة بذكرى الواقع.

ويعد صلاح عبد الكريم (١٩٢٥-؟) رائد النحت المؤلف من نفايات المعادن، وفيها أراد التعبير عن خوف الإنسان وهلعه من حضارة الحرب والدمار الشامل، وذلك عن طريق تصور حيوانات خرافية من بقايا المعادن.

والتجريدية في سورية أقل تعلقاً بالغرب، وإن كانت إقامة الفنان الإيطالي التجريدي لاريجينا كمدرس في كلية الفنون الجميلة ١٩٦٦-١٩٧٠ قد تركت أثرها في كثير من أساليب الأساتذة والطلاب، بل إن منهم من تحول إلى التجريدية فجأة كما تم لمحمود حماد الذي استفاد من ظروف الفن الحديث، ولكنه انطلق بسرعة نحوتجريدية أكثر محلية، عندما استعمل الكلمةالعربية في تصويره.

أما عفيف البهنسي فلقد كان من أوائل من حاول الربط بين المطلق في الفكر والمجرد في الشكل، في أسلوب زخرفي لم يلبث أن أصبح تعبيرياً. ويبقى محمود دعدوش من التجريديين الملونين.

ويتسامى أمين الباشا في لبنان عندما يصور الطبيعة فيصل بها إلى شمولية لونية محببة، كذلك منير نجم فإنه يستفيد من زوايا الواقع فيصور النور المبهر محاطاً بالظل الهادئ ضمن إطار تجريدي رصين. وتبقى هيلين الخال، وشفيق عبود، وناديا الصيقلي وإيلي كنعان، وجان خليفة أقرب إلى التجريدية الغربية. ولعل حليم جرداق أكثر تميزاً بشاعريته اللونية ومضمونه السحري يبدوأقرب إلى السريالية في أعماله الترسيمية.

في العراق يعد فرج عبومن أوائل التجريديين الذين يشبهون المغاربة في شرائط التلوين الحلزونية التي يملؤون بها لوحاتهم، ولكنه هنا يستعمل خامة مختلفة. أما حميد العطار فإن تجريديته تسافر إلى أقصى آثار الماضي، وتأخذ من علامات التراث العراقي ما يجعل عمله أكثر جدية وأكثر مسؤولية من أي عمل تجريدي آخر. وشوكت الربيعي قلم سبر أغوار الإمكانيات الإبداعية في العراق وكتب عنها، وريشة فطنة تقف أمام المطلق بقلق وتسعى وراء القضية بإصرار. ويمتاز صالح الجميعي بتقنياته كما يختص غالب الخفاجي وغازي السعودي بشخصية متميزة. ويقف

راكان دبدوب في قمة المتمكنين من التجريدية وهويتابع تطوير تجريديته باستعمال خامات طريفة، أما هاشم السمرجي ومهدي مطشر فهما من التجريديين الهندسيين.

وفي تونس نرى عند الهادي التركي مقدرة على تطويع التجريدية الغربية وتعريبها، وذلك باستعمال صيغ أليفة وألوان هي من صميم التقاليد وتستجيب للذوق المحلي. ومع أن الهادي التركي يعد من أكفأ رسامي الوجوه بالقلم، فإن لوحاته التجريدية تجذب المشاهد إليها بفرح وألفة، وهي تلفت نظر الغريب، لطابعها الشرقي الأصيل.

أما الحبيب شبيل ورضا بن الطيب، وعبد الرزاق الساحلي، والحبيب بوعبانه، والمنصف بن عمر، ومحمود التونسي، وعلي الزنابيري، وسمير التريكي ،وسامي بن عامر ،وغيرهم من الفنانين الشباب فإنهم يمارسون طرائق تجريدية مختلفة، تجعلهم استمراراً لمفهوم التجريدية التونسية.

وفي الجزائر نرى رزقي زرارتي يستعمل المساحات المنسقة بأشكال تجريدية محددة ويوفق فيما بينها بطريقة ذكية. كما نرى عبد القادر قرماز مستوحياً من عالم الصحراء، ولوحاته أشبه بالواحات اللونية في عالم من الرمال لا حدود له. ويكاد عبد الله عنتر يكون قريباً من بول كلي فلقد نظر كلاهما إلى المدينة أوالقرية من خلال أشعة الشمس القاسية التي تقضي على جميع الألوان والظلال.أما مكي مغارة فقد لعب بمعجون اللون والسكين خالقاً عالماً من الكتل المسحوقة على خلقية حيادية.

وفي المغرب يصل أحمد شرقاوي(١٩٣٤-١٩٦٧) قمة التجريد المغربي، فقد عاش مع هذه التقاليد في الأطلس وأنحاء المغرب، تعلمه أمه الدروس الأولى لفنه من خلال الخضاب والوشم الذي كانت تضعه على وجهها أوعلى يديها، ولفت انتباهه أن صيغ هذا الوشم مختلف من أسرة إلى أسرة، ولقد وجدها متشابهة مع صيغ الزخرفة على الجرار والخزف، وفي الحلي والسجاد، وعلى الجلد في المقاطعات الصحراوية، فعرف أنها صيغ تدخل في صميم الذوق الشعبي، فكان نجاحه الكبير في نقل هذه الصيغ إلى لوحات استعمل فيها التقنيات الجديدة التي تعلمها في المغرب، كما يذكر محمد سجلماسي.

و يدخل محمد القاسمي إلى شمولية الأشكال من خلال ألوان تكشف عن فنان بارع، ولكنه يبقى متصلاً بالتجريدية الفرنسية التي ألفها، ومحمد حامدي يخرج عن المألوف في التجريدية، لكي يدخل تجربة قديمة مارسها الطلاب في المدارس، ويستعمل سعد شفاج خامات مختلفة في تجريديته الشحيحة التلوين، أما فريد بلكاهية فإن تجريديته تبقى مرتبطة بفكر سريالي، إلا أنه كثيراً ما يبدومتعلقاً بتلك المنحنيات الأفقية شأنه في ذلك شأن محمد عطا الله. ومحمد مليحي الذي توقف عند حدود تجريدية هندسية تعتمد على شرائط لونية دائرية أومتناوب، هي في الواقع رمز لأمواج البحر مرة، وللهيب النار مرة أخرى، وفي بعض الأحيان يضيف إلى ذلك أشعة الشمس التي كانت مألوفة

في الفن الإسلامي. أما ألوانه فلقد استمدها من بيئة مغربية، من الطبيعة أومن التقاليد الشعبية، فكان ذلك منه محاولة لربط تجريديته بعالمه الأصيل. وجيلالي غرباوي علم في تاريخ الفن المغربي الحديث، فلقد تعلق بالصيغ الشعبية، على أن تجريدية غرباوي تبقى في حدود التحدي الشكلي والعقلي والقاعدي في الفن.

٦ ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة

لم يستمر التمغرب الفني طويلا، فلقد كان أسلوب الفن المغربي وجماليته قد وجدت محلاً متزايداً في الثقافة الفنية الحديثة. إلا أن عدداً من الفنانين فطن إلى تراث الفن القديم، وبخاصة الفن المصري، أوالفن الشعبي، وحول تيار الفن الحديث باتجاه هذه الفنون، فكان محمود مختار باعث الفن المصري في فنه الحديث المتمثل في العمل النحتي الرائع المسمى (نهضة مصر) والذي نراه ماثلاً أمام الجامعة المصرية، وكان قد أنجزه مع ذلك في باريس. وأصبح راغب عياد زعيم الاتجاه الشعبي في مصر، وبدا سعيد تحسين مكملاً لمسيرة هذا الاتجاه الشعبي في سورية، وكذلك فعل عطا صبري في العراق. بينما استمر أكرم شكري الذي سافر إلى انكلترا عام ١٩٣١ محافظاً على أسلوبه الغربي وتابع فائق حسن الذي درس في باريس، انتسابه للمدرسة الفرنسية .

٧- رواد الهزلية الكاريكاتور

قبل أن يرتبط فن الكاريكاتور بالصحافة، كان شكلاً من أشكال الفن. في مصر كان المصورون؛ رضا، وعدوي ثم شاهين وحجازي وبهجوري قد اختصوا في مجال النقد السياسي والاجتماعي برسوم هزلية انتقادية.ويجب التمييز بينهم،وبين فن جمال كامل وحسين بيكار ا لذين لم يكونا كاريكاتوريين بل كانا مصورين إيضاحيين.ونذكر في ليبيا زواوي وعيبا وتيجاني وزويك. ولا بد أن نشير هنا إلى تقدم الكاريكاتور في سوريا منذ ظهور مجلة المضحك المبكي، ثم ظهور عبد اللطيف ضاشوالي رائد الكاريكاتور والذي لم يكن صحفياً. أما ناجي العلي (فلسطين) فقد بلغ القمة في التصوير النقدي من خلال (حنظلة) الشاهد الرمزي التاريخي على الأحداث المنحرفة ، وكان توقيعه رسم طفل من أبناء عين الحلوة واقفاً بقميص مرقع حافياً، وقد أدار ظهره إلى المشاهد المرسومة، ويداه مشبوكتان إلى الوراء تعبييراً عن المرارة والثبات، واضعاً العلي لهذا الصبي اسم «حنظلة» ذلك النبات البري المر، وقد يخرج حنظلة من موقعه كتوقيع لكي يصبح فاعلاً في الرسم الانتقادي المؤثر، والذي نشرته صحف السياسية ، والسفير.

ونستطيع تعريف هذا الفن أنه يتحدث بلغة تشكيلية معينة عن موقف الفنان مثيراً الجمهور كي يقف إلى جانب الصواب.ونعني باللغة التشكيلية أن هذا الفن إبداعي ذوفكر أدبي، وأنه يصور مواضيعه بتحويرات مبتكرة، بقصد الإضحاك القائم على التناقض بين الخطأ والصواب، فهونقد عن طريق الصيغة الفكرية التي تقوي التعاطف بين موقف الفنان والجمهور. والفنان التهكمي ناقد بلغة

تشكيلية، إذ يبحث أولاً عن الموضوع ماراً بحالات الانفعال والإدراك،وبتداخل العقل والخيال، البصر والبصيرة لتكوين الموضوع. ويجب أن نعترف أن تكوين الموضوع هومن أهم خصائص هذا الفن.

الفصل الثامن عشر

مدارالبحث عن الهوية

١- بين الهوية والتبعية

٢- توضيح فلسفة التراث

٣- الحداثة والعالمية

٤- الروحانية والمادية

٥- المعاصرة والتبعية



١- بين الهوية والتبعية

منذ بداية هذا القرن كان الانفتاح على الثقافة مبرراً إذ كان لا بد أ نغذي ثقافتنا الناشئة بمعطيات الثقافة العالمية المعاصرة التي تقدمت بسرعة خارقة. ولكننا عندما وقفنا أمام هذه التيارات الثقافية الغربية الجامحة وقفنا عراة مجردين من أي ثقافة قومية صحيحة، بل كان ما علق بأذهاننا من خرافات وترهات ثقافية شيئاً أساسياً في ثقافتنا التقليدية، وهكذا اجتاحتنا الثقافة الغربية بكل قوتها ونحن في أشد حالات الوهن القومي، لأننا لم نعتمد على جذور أصيلة في مجابهة زبد الثقافة المستوردة، وعندما تمالكنا نهوضنا وجدنا أنفسنا في ضياع شبه كامل لذاتيتنا الثقافية، ولم نستطع أن نكون ثقافة قادرة على مسايرة التطور السريع للثقافة الغربية، فكان هذا التناقض الذي اكتشفناه متأخرين، بين ثقافة غائبة أومغلقة وثقافة متقدمة تفد إلينا من أكثر من طريق، طريق المستعمر أوالمثقفين أوأي طريق من طرق الاستيراد أوالغزوالثقافي.

لم تعد تبريرات الانفتاح التي انتشرت حتى الحرب العالمية الثانية مسوغة، فلقد استطاعت الأمة العربية أن تكشف أكثر فأكثر عن مقوماتها الحضارية والثقافية وإمكانياتها الاقتصادية والبشرية، وأصبح بإمكانها أن تتكيف أكثر مع المستقبل، وأن تحافظ على ذاتيتها الثقافية وأن تكيف بين تراثها ومستقبلها، تم ذلك بعد استكمال أسباب التحرر السياسي وبعد نضوج الوعي الثقافي الذي انتشر بسرعة بعد النصف الثاني من القرن الماضي والذي دفعنا إلى تثبيت ملامح ذاتيتنا الثقافية.

وثمة حركة كنا نسميها حركة التأصيل في الفكر العربي قامت كي تجابه نزعة التقليد والتبعية وتقاوم الاستلاب الغربي لثقافتنا، وقد يكون من الأفضل أن نحدد تسمية هذه الحركة فنقول أنها «تعريب الفكر» أي أن نعيد إلى فكرنا هويته، فكلمة التأصيل شاملة ولكننا بالنسبة لنا نحن العرب فلا بد من استعمال كلمة أكثر تحديداً وهي التعريب.

ولكن كيف نستطيع أن نعرّب فكرنا؟ كيف نستطيع أن نعود إلى فكرنا وثقافتنا الذاتية الأصيلة؟ والمؤكد أن طريق الأصالة لن يبدأ برفض عصبي لمعطيات الحضارة العالمية ونحن لم نجهز أنفسنا بالثقافة الذاتية الصحيحة، مما يشكل خطراً يوصلنا ألى حالة العدم الثقافي إذ يقف العرب أمام ثقافة تراثية وثقافة عصرية. فهل علينا أن نوفق بينهما لكي نحقق ما أسميناه بالتحرر الثقافي؟.

إن الخلط بين الماضي والتراث، بين المعاصرة والتبعية، بين الذاتية والعالمية، بين الانفتاح والتبعية، أورث لنا مركباً من الانحرافات التي جعلت حدودنا مفتوحة لوباء مستساغ مازال ينهش من وجودنا الثقافي، ورغم بوادر الوعي فلقد تركنا تائهين في دوامة الهوية والتبعية، كما يبدوواضحاً في قطاع ثقافي محدود هوقطاع الإبداع الفني الذي ينفرد به هذا الكتاب.

٢- توضيح فلسفة التراث

لم تكن الدعوة لتأصيل الفن دعوة عاطفية، صحيح أن بناء الإنسان العربي يتطلب أيضاً روحاً حضارية عربية. والفن كغيره من النشاطات الإبداعية، إنما يعبر عن روح أمة، ولأن هذه الروح إنما تتجسد في معطيات الحضارة، والفن أساس في هذه الحضارة، فإن بناء الشخصية الثقافية العربية لا بد أن يعتمد على التراث الفني.

لقد استغرق الفنان العربي ضلال الاتجاهات الفنية العالمية المتضاربة والمتناقضة والتي تدور بين قطبين متباعدين، الواقع والعدم. وكان لا بد من إرشاد الفنان إلى الطريق الجاد، وهذا ما أطلقنا عليه عبارة (التأصيل) وكان ذلك منذ الستينات، وكانت دعوتنا إلى التأصيل محاولة لتنبيه الفنان إلى حاجة المجتمع لفن منبثق عن تراثه وحاجاته ومطامحه القومية، وكان لا بد أن نتحمل مسؤولية البحث والتقصي لإيضاح معالم جمالية فنية عربية متميزة، لم نبتكرها، ولكننا كشفنا النقاب عنها.

٣- الحداثة والعالمية

استطاع الغرب أن يحقق انفصالاً عن الدين، في الفلسفة والأدب والفن والسياسة، ثم أن يحقق تمييزاً بين الأسطورة والحقيقة، وأن يؤكد أفضلية للعقل والعلم. وأقام أنظمة حرة سياسياً واقتصادياً وثقافياً.

هذه هي ملامح الحداثة في الغرب، ويجب الاعتراف أن هذه الملامح جديرة باهتمام العالم المتطور والآخذ بالنمو، ولكنه وقد استهواه أن يأخذ بنوع من التقليد من هذه الملامح، لم يكن منسجم مع ظروفه الثقافية والتاريخية، بل ومع الظروف الراهنة الاقتصادية والاجتماعية.

جاء انتقال مظاهر الحداثة الغربية في العالم العربي نتيجة حركات النهضة التي ابتدأت منذ أوائل القرن الماضي، ونحن نعتقد أن النهضة العربية الأولى كان لا بد لها أن تعتمد على نموذج ناجح من نماذج الحداثة، ولم يكن بمقدورها أن تختار غير النموذج الأوربي الذي استهوى محمد علي باشا ودفعه إلى إيفاد المثقفين للإطلاع على مظاهر الحداثة في الغرب، محاولاً نقلها وتطبيقها في مصر أوفي بلاد الشام كما حاول إبراهيم باشا. ولم يكن محمد علي باشا متفرداً في ذلك، بل إن السلطان العثماني محمود الثاني كان أول من انتبه إلى حداثة أوروبا، وحاول أن يأخذ بها ويغير كثيراً من شكل الحياة في أنحاء السلطنة وضمنها البلاد العربية ولكن ما هوالعالم؟

العالم، هوهذا الوجود الجغرافي والبشري الموضوعي المتمثل بالقارات والمحيطات والشعوب ذات الأجناس الخمسة.

٤- الروحانية والمادية

نشط في الغرب الحديث عن (الجذور) منذ عام ١٩٦٠، حيث ظهرت نزعة (ما بعد الحداثة)، ولكنها لم تكن كافية لتوضيح معالم نظرية لهذه النزعة. ومن الممكن تقريب المسافة بين

هذه النزعة والنزعة التأصيلية لتوضيح آفاق الفن والطريق الثالث الذي يجب أن نسلكه في الشرق والغرب، على الرغم من رفض الغرب للأفكار الإسلامية وحتى الأفكار التقدمية المعتدلة التي يقدمها محمد أركون أوعابد الجابري أوحسن حنفي، والتي تحارب الأصولية.

إن من أهم التقاليد الفكرية الإسلامية، النزعة العالمية التي يجب أن نستذكرها ونفهم الإسلام من خلالها،ثم الفكر النقدي الذي يتضح من خلال الاجتهاد، وأخيراً القواعد العلمية التي تتمثل بالرياضيات، وقد برز المسلمون كمعلمين ورواد في مجال الجبر واللوغريتما والهندسة، ويكفي أن ننظر إلى العمارة الإسلامية للتأكد من مقدرة الإبداع ومن أسس العلم في المنشآت الرائعة التي تركها التراث الإسلامي المعماري.

ولكن لا بد من القول إن العمارة في الغرب «قد تخطت حدود الكون» حسب تعبير جنكيز فلقد غيرت العلوم المعقدة الثقافة والعمارة، لقد أعطتنا هذه العلوم صورة جديدة لكون بدا أكثر إبداعية،وتبدل بسرعة خارقة، ولم نكن قبل عشرين سنة فقط نتوقع ما تحقق من اجتياز عالمنا إلى عوالم أخرى خارجة.

يحاول سيد حسين نصر أن يتوسع في الحديث عن الروحانية في كتابيه، الأول عن «المؤسسات» ١٩٨٧ والثاني عن «البيانات» ١٩٩١ وفي هذين الكتابين ينظر إلى الروحانية من منظار ديني محض يعتمد على مصدري الشريعة القرآن الكريم والحديث الشريف، محاولاً التوغل في أعماق هذين المصدرين للبحث عن معنى الروحانية، وهويرى في الصوفية البعد العميق للروحانية. ويبقى الله تعالى والملائكة والكون من أهم مصادر البحث عن الروحانية، ولكن هذه المصادر لا تبدوعند محمد اركون كافية للبحث عن الروحانية في الأدب والفن والعمارة. إذ أن العودة إلى مصادر الشريعة لتبرير روحانية الإبداع قد لا تكفي لمجابهة النزعة المادية في الإبداع الغربي والتي تأخذ معينها من علوم ورياضيات وقوانين ثابتة تتوالد باستمرار لتكشف عن عالم لا حدود له من الظواهر والبواطن، ومن الملامح الجمالية والمعاني الإنسانية.

لقد كانت العمارة الإسلامية متجسدة في المسجد، وكانت العلاقة بين الدين والعمارة علاقة تقوى «لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحق أن تقوم فيه» [التوبة/١٠٨]، ولكن وقد تنوعت وظائف العمارة وظهرت منشآت ثقافية وسياحية واجتماعية ذات أغراض وأهداف غير دينية، فإن السمة الروحانية في هذه العمارة لا يمكن أن تتجلى من خلال علاقتها بالتقوى، بل لا بد أن تكون هذه العلاقة تصاعدية ناشئة عن مفهوم عقائدي (إيديولوجي) بوحدانية الله وقدراته الخالقة المطلقة، وليس عن مفهوم شرعي (فقهي) متعدد التأويل والتخريج.

٥- المعاصرة والتبعية

ليست مسألة الحداثة خاصة بالغرب، بل إن جميع الشعوب والأمم تضع الحداثة إماماً لها. والحداثة اليوم تعني التغيير الشامل، وهوتغيير ثوري لأن تطور العقل كان سريعاً وخارقاً أوصل الإنسانية إلى اختراعات وتجاوزات لا حد لها.

خلقت ثنائية السيطرة والتفوق إشكالاً معقداً في الفكر العربي المعاصر، ففي حين نرفض السيطرة فإننا نعترف بحداثة الغرب الخارقة ولكن الأمر لا يستقر في نفوسنا إلا من زاوية الإذعان، فعندما لا نستطيع أن نعاصر التفوق التقني ولا نستطيع أن نكون فاعلين فيه، فإن ذلك يعني أننا سنكون ضحايا السيطرة الكامنة وراء هذا التفوق. والتغيير المنتظر في الفكر العربي الحديث لا بد أن يفصل بين السيطرة والحداثة المتفوقة، بمعنى أن يربط مسألة السيطرة الثقافية بالكرامة القومية، بينما يربط التفوق بالسباق الحضاري النافع للإنسانية كلها.

ولكن يجب الاعتراف أنه على الرغم من أزمة الغرب ويقظة العرب، فإن الحوار مازال غير متكافئ لسبب بسيط هوضعف الثقة المتبادلة ، فالغرب لا يثق بأهلية العرب للنهوض، ولا يؤمن برشادهم لاستغلال إمكانياتهم التراثية والإنسانية والبترولية.

وإذا كانت المعاصرة بمفهومها العام هي المقدرة على المشاركة في بناء العصر، فإن هذا لا يعني أبداً أن نعيش على عطاء العصر أوأن ينهض العصر على استلاب إمكانياتنا وشخصيتنا.

لا تبدومسألة الأصالة هنا حلاً لقضية ثقافية وحسب، بل أساساً لحالة البناء الحضاري ولحالة التحدي التي يتعرض لها العرب. وهي تعني البحث عن الذات من خلال التاريخ والحضارة ومن خلال الواقع والممكن، وهي أساس الدعوة القومية.

وهنا لا بد من تصحيح مفهوم الحداثة والتحديث التي قصد بها تقليد وتمثيل الأوربيين بأفكارهم وعاداتهم وأعمالهم وأنظمتهم، بينما تعني الحداثة في الغرب العمل على خلق الجديد الطارف في الفكر والأدب والفن والصناعة أيضاً.

لقد أدى الخطأ في فهم الحداثة إلى اعتبار ما يصدر عن الغرب آية لا بد من الإيمان بها. حتى مؤسساتنا الفكرية والدينية والسياسية فهمناها وآمنا بها بمنطق الغرب، فجميع المؤسسات الحديثة مثل القومية والديمقراطية والاشتراكية، لم نفصّلها على أساس الخلفية الحضارية والواقع المعاش، ولم تفهم الجمالية الفنية والفلسفية العربية بمنطق الثقافة العربية لذلك كان ثمة ازدواجية في شخصيتنا المعاصرة، فالكامن فيها هوالقيم الموروثة والتراث الحضاري، والظاهر منها هوالقناع الأوربي الزائف الذي حجب البنية الداخلية ومنعها من الظهور والفعالية.

تنطلق عملية المعاصرة من الكشف عن الذاتية الثقافية وإغنائها، والكشف عن الذاتية الثقافية إنما يتم بالرجوع إلى حصيلة الثقافة القومية التي تكدست عبر التاريخ والتي اغتنت بالتبادل مع الثقافات المعاصرة سابقاً، ويجب أن نعتني اليوم بالتبادل مع الثقافات المعاصرة أيضاً لكي نستطيع

أن نبني ثقافة أكثر ، ولكن يجب أن يكون واضحاً أن المعاصرة غير المتكافئة محفوفة بالمخاطر. فلقد كان الاستسلام للفكر الوافد وللآثار المترجمة عنيفاً في تأثيره على شخصيتنا الثقافية، ولم يعد سهلاً بعد ذلك الاستسلام الذي امتد خلال القرن العشرين، أن نسترد سيادتنا الثقافية إذا استمرت ثقافتنا تقتصر على الترجمة وعلى دراسة وتبني الفكر والفن المستورد.

ولم نستطع إملاء الفراغ الثقافي الذي جاء عن هجران التراث وعن الكسل في الإبداع والتجديد، بل لم نستطع تعريب المستورد، بل تم أخذه وتمثله كما هو، ولولا اللغة العربية التي بقيت صامدة أمام الهجمات الثقافية والانتماءات الغربية لما بقي للثقافة العربية وجود في الحاضر.

تبقى الدعوة إلى الأصالة دعوة إلى الانتماء القومي، والقومية هي الحضارة، وبقدر ما نسهم في فهم الحضارة وبنائها نسهم في بنا الشخصية القومية. وليس من تعارض بين الانتماء القومي والانفتاح على أن يبقى التوازن بينهما قائماً دون أن نتطرف بالانتماء فنقع في الانغلاق، أونتوسع في الانفتاح فنهدر شخصيتنا وحريتنا.

هنا لابد أن نذكر قول المستشرق جيب في كتابه «وجهة الإسلام»: كثير من حملة لواء الحضارة الغربية وممن بشروا بها، أصبحوا يشعرون بعمق وصدق أنهم بحاجة إلى أكثر مما تقدمه لهم الحضارة الغربية، وإن عليهم أن يعودوا إلى تراثهم لالتماس ما ينقص هذه الحضارة الجديدة».

ونقول باختصار، إن مسألة المعاصرة يجب أن تطرح على أساس تبادل الحداثة وليس على أساس سياسة الهيمنة والسيطرة.

وإن مفهوم المعاصرة يبقى مقبولاً كمسألة تقدمية تدفع إلى دخول المباراة الدولية والنجاح فيها.

الفصل التاسع عشر

مدارات الأصالة والحداثة

١ ـ الهوية الوافدة

٢- عصر الحداثة

٣- نسبية الحداثة

٤ ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية



١ ـ الهوية الوافدة

إن حركة التمغرب التي اندفع إليها الموهوبون العرب بتشجيع من السلطة الوطنية أوالسلطة الأجنبية صاحبة النفوذ، اعتمدت على انتشار الأعمال الفنية الغربية التي كان الفنانون الأوربيون يمارسونها في بلادنا العربية ويعرضونها على الجمهور العربي الذي كان يعجب بهذه البراعة الواقعية في تصوير الوجوه والأشياء، ولكنه لم يكن يرى في هذا العمل مزاحماً لأشكال الفن التقليدي، ولم يتوقع أن يصبح هذا الفن الغريب فنا شائعاً في بلاده. واستمر الجمهور حتى عهد قريب يرى في أعمال الفن التشكيلي التصوير والنحت، غرابة لم تستقر في ذوقه وتقديره، إلا عندما انتشرت وأصبحت مادة مقررة في التدريس العام. ومع ذلك فإن حذراً بالغاً كان ينتاب الناس من الحركة الفنية، ولم يتقارب الفنانون العرب مع الجمهور، إلا عندما حاولوا الرجوع إلى أصول الفن العربي ومفاهيمه، لابداع فن يعبر عن الشخصية الثقافية العربية، ويتحرر من الهوية الغربية.

لقد استطاع الفنان العربي أن يعرّب الفن التشكيلي. ووجد الطريق أمامه ممهدا بعد أن انتشرت حركة الاستشراق الفني، هذه الحركة التلقائية التي تكونت بسبب أزمة الفن الأوربي ولجوء

الفنانين إلى عوالم ومناخات فنية غربية، يمتاحون منها مواضيع وأساليب تغني الفن الحديث الأوربي، وتنقذه من المجانية والعدمية التي انزلق إليها.

ونستطيع القول أن الفن التشكيلي الحديث في البلاد العربية ينفصل بوضوح عن تأثير الغرب، لكي يصبح فناً عربياً هوامتداد للفن التقليدي الأصيل.

٢- عصر الحداثة

على الرغم من صعوبة انتشار أصداء الحداثة الغربية في محترفات الفنانين في البلاد العربية ، فإن ثمة حداثة متميزة ظهرت منذ منتصف القرن العشرين وبدت عند جواد سليم (العراق) في أعماله النحتية والتصويرية. كما ظهرت في أعمال حامد ندا (مصر)التى تحاكي رسوم خيال الظل. يرافقه في أسلوبه أحمد نعواس (الأردن) وعلي الزويك (ليبيا). والتجأ فاتح المدرس (سوريا) إلى عالم السذاجة الطفولية.

وتنتشر ملامح الحياة الشعبية بإسلوب بدائي عند جاسم الزيني (قطر). أوبإسلوب تلقائي عند فاطمه حسن (المغرب)وكريم منصور (العراق). ويتحدى أحمد معلا (سوريا) لوحات عصور النهضة والجداريات البيزنطينية بالتعبير عن جماهير غارقة في ضبابية الألوان المسائية. وتبدوملامح الحياة الشعبية بإسلوب نمطي عند ناصر اليوسف (البحرين)أوأسلوب تعبيري عند نذير إسماعيل (سوريا)، إلى جانب إسماعيل فتاح الترك (العراق) في رسومه ومنحوتاته ، وطلال معلا (سوريا) ،وعادل السيوي(مصر).ويدخل أسعد عرابي (لبنان) إلى أعماق اللونية لإعادة تمثيل شخوص المرقنات ،أوشخوص الكواسر المتوحشة. ومن المغرب ما زال محمد القاسمي علامة ناهضة في التعبير الدرامي . ويعتلي قبله يوسف عبد لكي (سوريا) قمة الدرامية في التعبير.

يتوسع انتشار التجريدية في تونس عند الهادي التركي وقويدر التريكي. وفي (سوريا) عند نذير نبعة بعد مشوار واقعي طويل. كما تتأكد التجريدية في الخليج عند طه الصبان وعبد الرحمن السليمان (السعودية) والشيخ راشد آل خليفة (البحرين) وعبد الله الشيخ (السعودية) وعباس يوسف (البحرين) ومصطفى عبد المعطي (مصر) ويوسف أحمد (قطر). ومن أمريكا يطل المصور التجريدي محمد عمر خليل (السودان) بمواضيعه الطباعية.

ويدخل الحرف العربي واضحاً أومجرداً في أعمال عدد واسع من المصورين، من أبرزهم شاكر حسن آل سعيد (العراق) ، ونجا مهداوي (تونس) وضياء عزاوي (العراق) وعلي حسن (قطر) وسعيد نصري (سوريا) ومن لبنان إيلي أبورجيلة وجون ندرة وحسين ماضي.

لم يبتعد فن النحت عن النزعة الحداثية . هذا مانراه في أعمال طارق إبراهيم (العراق)وتيسير بركات (فلسطين). وثمة أسلوب تعبيري بدا مؤثراً في أعمال فادي يازجي ومصطفى علي من (سوريا)وسامي محمد من (الكويت).

وتعتمد أعمال إسماعيل شوقي (مصر) بانتقالها إلى فن ما بعد الحداثة باستغلالها الأشعة الليزرية على مجموعات مكعبة. ويفاجئنا أحمد نوار(مصر) بالإنتقال من فن الحفر إلى عالم البرفورمانس . يشاركه في هذا الاتجاه عصمت داوستاشي وفاروق وهبي. أما حسن الشرف (الإمارات) فلقد دخل هذه النزعة من خلال تحولات أكوام المستهلكات. وبقي زميله محمد أحمد إبراهيم في حدود إبراز مجسمات تجريدية.

٣- نسبية الحداثة

تحدثنا عن مفهوم الحداثة بوصفها إتجاهاً ثقافياً انتشر في الغرب، اتجاه يقوم على مناهضة الواقع والطبيعة والقاعدة، حتى وصل إلى العدمية والعبث. ثم تحدثنا عن إتجاه ما بعد الحداثة الأوربية، وبقي أن نتحدث عن مفهوم الحداثة عندنا وعن علاقته بحداثة الغرب.

عندما استعملت كلمة «الحداثة «، للدلالة على مرحلة جديدة من مراحل التطور. لم يكن يقصد من ذلك أي معنى غير المعنى الذي نستدل عليه من خلال كلمة « الحداثة» ذاتها والتي تقابل العراقة. وليس من تاريخ خاص لا ينقسم إلى عريق وحديث، ولكن هناك إختلاف نوعي وكمي بين «حديث» هنا و« حديث» هناك، كما أن ثمة إختلافاً بين عريق أمة وعريق أمة أخرى، فما هوحديث يبقى نسبياً ولكن وجوده حتمي.

وعندما نتحدث عن الحداثة لا بد أن نحدد هوية هذه الحداثة، هل هي حداثة اوربا أم حداثة أفريقيا أم حداثة العرب. عندها سنجد أن لكل حداثة خصوصية وحدوداً مختلفة.

على أن هذه الحداثة النسبية قد تتشابه أمام عاملين، الأول إذا كانت الظروف الحضارية في مجموعة مجتمعات، متشابهة، كالحداثة الأوربية والحداثة الأمريكية، وعندها يصل التشابه إلى حدود التطابق.

والحالة الثانية إذا كان التشابه نتيجة تأثير خارجي وحيد الطرف، وعندها تكون الحداثة دخيلة وقشرية لا تصل إلى الجذور.

ولا بد من الإعتراف أن موضوع الحداثة يأخذ محله الكبير في أوروبا التي شهدت حداثة سريعة وكثيفة لا نظير لها في التاريخ، بل إن الحداثة بمعناها المدرسي تنطبق أولاً على مآل الحضارة الغربية وحدها، اما الحداثة في العالم الثالث فإنها ظواهر متنوعة لا بد من دراستها مستقلة للتعرف على نواحي الأصالة والتقليد فيها. وهكذا كان لا بد من دراسة الحداثة في البلاد العربية، وتحديد أبعادها، ومقارنتها بملامح الحداثة في العالم الأوربي الذي جعل الحداثة منتهجاً لتطوره.

وتتميز ملامح الحداثة في البلاد العربية اليوم بالخصائص التالية.

بالوعي القومي الذي حقق الإنفصال عن السلطان العثماني الذي كان يعتبر نفسه خليفة المسلمين وبالنهضة العربية التي دفعت العرب إلى تعزيز الأهتمام بلغتهم وتاريخهم.

ثم بالتحرر وتحقيق الأستقلال بعد عهد من التبعية السياسية للغرب الذي حل بشكل أعنف وأصعب محل السيطرة العثمانية.

ثم الوحدة التي أصبحت هدفاً وشعاراً للمفكرين والساسيين.

وأخيراً التقدمية التي حاول العرب تحقيقها عن طريق الإشتراكية الاقتصادية في الدول العربية ذات الأعباء الجسيمة، أوعن طريق تحسين ظروف الحياة والثقافة في الدول البترولية الغنية.

على أن ملامح الحداثة الأصيلة في البلاد العربية لم تأخذ مداها بعد، ومع ذلك ما زالت الحداثة شعار العصر العربي الحديث.

٤ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية

استطاع الغرب أن يحقق إنفصالاً عن الدين، في الفلسفة والأدب والفن والسياسة، ثم أن يحقق تمييزاً بين الأسطورة والحقيقة، وأن يؤكد أفضلية للعقل والعلم. وأقام أنظمة حرة سياسياً وإقتصادياً وثقافياً.

هذه هي ملامح الحداثة في الغرب. ويجب الإعتراف ان هذه الملامح جديرة بإهتمام العالم المتطور والآخذ بالنمو، ولكنه وقد استهواه أن يأخذ بنوع من التقليد من هذه الملامح، لم يكن منسجماً مع ظروفه الثقافية والتاريخية، أومع الظروف الراهنة الاقتصادية والاجتماعية.

وفي العالم العربي جاء انتقال مظاهر الحداثة الغربية إليه نتيجة حركات النهضة التي ابتدأت منذ أوائل القرن الماضي، ونحن نعتقد أن النهضة العربية الأولى كان لابد لها أن تعتمد على نموذج ناجح من نماذج الحداثة، ولم يكن بمقدورها ان تختار غير النموذج الأوربي الذي استهوى محمد علي باشا ودفعه إلى إيفاد المثقفين للإطلاع على مظاهر الحداثة في الغرب، محاولاً نقلها وتطبيقها في مصر أوفي بلاد الشام كما حاول إبراهيم باشا. ولم يكن محمد علي باشا متفرداً في ذلك، بل إن السلطان العثماني محمود الثاني كان أول من انتبه إلى حداثة أوروبا، وحاول أن يأخذ بها ويغير كثيراً من شكل الحياة في أنحاء السلطنة وضمنها البلاد العربية. ولكن ما هو العالم؟.

العالم، هوهذا الوجود الجغرافي والبشري الموضوعي المتمثل بالقارات والمحيطات والأجناس. ولكن هذا العالم الذي أصبح أكثر ترابطاً اليوم لم يكن كذلك في الماضي القريب، أي قبل القرن الحالي على الأقل، وقبل إكتشاف وسائل الإتصال المذهلة من البرق وحتى القمر الصناعي، ووسائل المواصلات التي قصّرت المسافات، بدءاً من القطار ذي المحرك البخاري إلى الصاروخ، والتي فرضت المعاصرة وتبادل الثقافات. لقد أدى هذا التطور الهائل في وسائل

الإتصال والأنتقال إلى تبلور فكرة العالمية على خلاف ما كانت عليه وعلى شكل ينسجم مع الواقع الموضوعي للعالم. وأصبح الإنسان يشعر أنه بقدر ما هوجزء من الوطن أولاً، هوجزء فاعل في العالم كله، وإن ثمة روابط تربطه بأي إنسان في العالم، هي روابط ثقافية أودينية عقائدية أوحضارية، مما دفع إلى المزيد من التعمق والتوسع في علوم دولية كعلوم الأقتصاد والأجتماع والتاريخ والإنسان، وأقيمت المتاحف الإنسانية الأنتروبولوجية والأتنوغرافية للبشر جميعاً، كما أقيمت المتاحف العالمية للفنون كمتحف اللوفر والإرميتاج ودرسدن والمتحف البريطاني والميتروبوليتان، والتي تضم تراثاً حضارياً مختلفاً جاء من الشرق الأقصى وبلاد الرافدين ومصر القديمة والمكسيك وأفريقيا وأوروبا وغيرها. مما يعزز التفاهم بين الثقافات.

ولكن الأمر مختلف سياسياً، فالعالم بمفهومه السياسي انحصر في أوروبا التي هيمنت على العالم سياسياً وأقتصادياً وثقافياً، ذلك أن الهيمنة العسكرية انعكست في تبعيته ثقافية وأقتصادية. لأوروبا أولاً.

توضحت الهيمنة بعد مؤتمر يالطا عام ١٩٤٥ حيث تقاسمت العالمَ الدولُ المنتصرة في الحرب العالمية الثانية. وأصبحت دول العالم الثالث ـ كما سمي ـ خارج نطاق الدور العالمي، فهي دول من العالم، ولكنها لا تتمتع بالحرية المطلقة والسيادة المطلقة، وأصبح على العالم الثالث أن يرقب مصيره من خلال القرار الصادر عن الدولتين العملاقتين متمثلاً بالنظامين الأمبريالي الأمريكي والشيوعي السوفياتي، في نطاق الواقع الأجتماعي والأقتصادي والسياسي، أومتمثلاً بحق الفيتوالمعطى للدول الخمس في مجلس الأمن، والذي يجعل موقف إحدى الدولتين الكبيرتين هوموقف المنظمة العالمية كلها.

لقد تعلمنا خطأ أن الهيمنة الأوربية التي أدت إلى تلخيص العالم وتركيزه في منطقة محددة هي الدول الأوربية الغربية، سببها التقدم العلمي المتراكم والمتزايد. ولا بد من تصحيح هذا الزعم. فنحن نقول أن السبب الحقيقي في هذه الهيمنة هوتعاظم القوة الغازية التي جعلت أوروبا ومنذ العصور الوسطى تطمع بإمتلاك العالم عن طريق الشركات الأستعمارية كشركة الهند الشرقية مرة أخرى، وأصبحت عمليات النهب الهائلة تشمل الشرق حتى أقصاه والغرب حتى أمريكا بعد إكتشافها وامتداد الأسبان الغزاة إلى أواسطها وجنوبها.

إن قراءة معمقة لتاريخ هذه الهيمنة الإستعمارية الإمبريالية تبين أن فكرة العالمية إنما جاءت لتمييع فكرة الصراع بين القوى المنهوبة والقوى الناهبة، وهذا هوالصراع التاريخي الحقيقي. وإن من أطلق عليه بفائض القيمة value Plus في التفكير الماركسي لم يكن بين طبقات مجتمع واحد، بل بين تلك القوى الوطنية والقوى الغازية. وإن فرق القيمة ليس فرقاً مادياً وحسب. بل هوفرق قيمة حضارية جاء عن عملية الاستغلال وعن السياسة الإمبريالية، التي أتاحت للقوى الغازية أن تستأثر بفائض ضخم وبالخبرات والثقافات، وإن توظفها لبناء قوتها المهيمنة الطاغية على العالم.

تقلص مفهوم العالم لكي ينحصر في الدول الاستعمارية الأوربية ثم الأمريكية، مما جعل فكرة العالمية عقدة العالم الثالث وهدفاً للرفض والمقاومة، بل دفعته إلى تحاشي الإندماج بالعالم وعدم تبني الأفكار العالمية، سواء كانت تحت عنوان مادي، شيوعي أوعنوان ليبرالي. بل جعله يلحّ على الأفكار القومية والتمسك بالذاتية الثقافية الأصلية ولكن لا بد من التمييز بين الثقافة التقنية والثقافة الإنسانية فالثقافة من حيث النوع قد تكون علمية تقنية أوتكون أدبية إنسانية. والثقافة التقنية عالمية بطبيعتها لأنها مرتبطة بالعقل، وكذلك شأن أداة الثقافة فهي من وسائل المدنية. أما الثقافة الإنسانية التي تقوم على العطاء الحضاري وتطور الإنسان نفسه فإنها من الأمور القومية التي لا يمكن تعميمها ولا يسمح بهدر هويتها، لأنها مرتبطة عضوياً بالتاريخ والطبيعة، وليس بالغرض والوسيلة. والثقافة الإنسانية ثقافة أصيلة مستمرة ضمن السياق القومي، أما الثقافة التقنية فهي ثقافة متبادلة متحولة ضمن السياق العالمي.والثقافة الأولى هي ثقافة حضارية، أما الثقافة الثانية فهي ثقافة مدنية. والحضارة هي التراث القومي لأمة من الأمم،أما المدنية فهي حصيلة الإختراع في عصر من العصور.

والمعاصرة هي تبادل الحداثة، ولكن ما يتحقق اليوم هومعاصرة من طرف واحد، المعاصرة وحيدة الطرف سواء أكان ذلك في نطاق الثقافة الإنسانية، أوفي نطاق الثقافة المادية التقنية.

وهكذا فإن القول المطلق بعالمية الثقافة الأوربية هومن الخطورة البالغة على الذاتية الثقافية لأية أمة من الأمم، والدعوة إلى الأنتماء الثقافي العالمي الموجه هي دعوة إلى التبعية الغربية التي تأخذ بالإنتشار والتوغل كالسرطان في الجسم التقدمي. ولكي نبدأ عملية التبادل الثقافي لا بد من التمييز بين الثقافة التقنية وخصوصية الثقافة الإنسانية، لابد من التمييز بين المدنية وبين الحضارة القومية. وهذا ما استرعى إنتباه المنظمات الدولية. ففي حين أكدت منظمة الأمم المتحدة عام ١٩٧٤ على الدعوة إلى إقامة نظام إقتصادي عالمي، نادت منظمة اليونسكوبإلحاح، بضرورة حماية الذاتية الثقافية الإنسانية، وخصصت لذلك ما يقارب من ٧٠ % من ميزانيتها.

الفصل العشرون

مدارات تأصيل الفن

١- إتجاهات التأصيل

٢- المواقف الابداعية المتحررة

٣- العودة إلى فن المنمنمات

٤-المواضيع الشعبية

٥- الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة



١ ـ اتجاهات التأصيل

تبدو مسألة الأصالة في العالم الاسلامي جلية واضحة في مجال ربط الفن الحديث بأصوله الجمالية الإسلامية، ويعني هذا أنه لابد من توضيح معالم هذه الأصول نظريا وعلميا، ونعتقد أن كتابة علم الجمال الاسلامي يجب أن تكون قضية المفكرين والمبدعين المسلمين أولا، اذ رغم الجهود المتقدمة التي يبذلها المستشرقون، فانها لاتقوم على فهم عميق لأبعاد الفكر الاسلامي. والمفكر المسلم قدم اسهامات متواضعة حتى الآن، ولكن لابد من تركيز اهتمام اوسع في مجال تنظير الفن الاسلامي، كي يكون التأصيل جديا.

فهم الفنان هذه الأسباب وقام مؤخرا بممارسة فن يستمد صيغه من مفهوم الفن الاسلامي ضمن حدود فهمه له، أويستمدها من أشكال الفن العربي القديم.

ومع أن أكثر محاولات الفنان الحديث، مازالت تعيش في مناخ الفن الأوربي، أكثر من أن تعيش في مناخ الفن الاسلامي، لأن هذا الفنان مازال يعيش في ظروف الاحتلال الثقافي الأجنبي. فان فئة من الفنانين تحاول تجاوز المؤثرات الأجنبية، والتقرب من مظاهر الفن الاسلامي. أومن مسائل الفكر الاسلامي والحياة الراهنة.

إن فريقاً من الفنانين في العالم الاسلامي والعربي يحاول توحيد لغة الفن والاستفادة من هذه اللغة الموحدة للتعبير عن واقع الحياة الإسلامية الاجتماعي والتاريخي.

ونحن لاننكر أن مسؤولية الفنان ودوره أساسي في مجال حركات التحرير والتقدم، وان هدفه الكبير يدفعه لاستعمال جميع اللغات واللهجات وجميع أساليب الفن. ولكن الفن هوابداع أولا، ابداع من أجل تجديد الفرح والسعادة والمتعة المجردة. فإذا ماقرن ابداعه بمضمون أزلي، فان عمله يحقق تكاملا بين هوية الشكل والمضمون.على ان الدور الأساسي للفنان هوالتنقيب عن أشكال الجمال التي أصبحت منسية، فالفنان الذي يجعل من أشكال الوشم التقليدي صيغاً للفن كما فعل المصور المغربي محمد الشرقاوي، يكرم الفن التقليدي ويرفع من قيمة الفنون الشعبية التي أصبح الناس ينظرون اليها باستخفاف، فيحررها من التفاهة والتخلف ويجعلها أساسا للتقدم والاحتذاء.

عدد كبير من الفنانين المعاصرين، من أبرزهم المصور الباكستاني صادقين، يعيد للخط وظيفته الابداعية، ويعيد للكلمة العربية التي نزل بها القرآن الكريم دورها في تحريك الايمان ودعمه بأداة وشكل حديث، يساعد على فهم الثقافة الإسلامية بمنطق العصر.

والمصور الذي يستمد من الرقش، يفسح في المجال لتأكيد الايمان بالله المطلق، ولفهمه كموئل لانشراح الصدور وتفتح العقول وادراك أسرار الكون.

٢- المواقف الابداعية المتحررة

مع أن الإتجاهات الفنية الحديثة لم تكن في حد ذاتها اتباعية، فإن ممارستها في البلاد العربية كانت مشوبة برؤية خاصة ابعدتها عن المحاكاة الدقيقة لمدارس الغرب. مما دفع إلى الابتعاد وئيداً عنها وصولاً إلى رؤى ومواقف إبداعية خاصة، لم تلبث أن تقربت من منابع الفن العربي والإسلامي وجمالياته، سعياً وراء استرداد معالم الجمالية العربية في الفن الحديث.

ولم يقف بعض الفنانين ضمن حدود هذه الجمالية، بل عاد إلى أعماق التاريخ والحضارات الكبرى التي ظهرت على الأرض العربية، كالحضارة المصرية أوالرافدية العراقية أوالسورية، أوحتى الحضارة الرعوية الزراعية والفردية، وكان لكل فنان منهله في التعبير عن خصوصية فنه وارتباطه بتراثه الفني.ونستطيع قبول هؤلاء الفنانين كرواد لفن عربي يستطيع أن يكون حاضراً متميزاً في عالم الفن العالمي. وهكذا يعد محمود مختار رائد النحت الفرعوني الحديث، كما يسمى جواد سليم رائد النحت الآشوري الحديث.

٣- العودة إلى فن المنمنمات

ما زالت محاولات الانتماء إلى جمالية عربية في الفن الحديث حائرة بين محاكاة فن المنمنمات ممانراه عند رائد فن المنمنمات محمد راسم الجزائري، وبين الانتماء إلى البيئة الفطرية في المشاهد الفردية والشعبية. وأخيراً انتشر تيار عريض يعتمد الحرف العربي والكلمة صيغة أساسية في موضوعه الفني، معتمداً على تقاليد الفن العربي الذي قام على عنصري الرقش والخط الجميل الكوفي بأنواعه والثلث وغيره.

دفعت حركة التعريب والتأصيل التي ظهرت مؤخراً في البلاد العربية بعض الفنانين والمصورين إلى استيحاء أسلوبهم الجديد من فن الترقين أوفن المنمنمات.

وظهر من الفنانين المعاصرين من استمد أصالته من أحد هذين الفنين وكان مصيباً بما فعل خاصة إذا استطاع أن يخرج من إسار التقليد، ليصل إلى حدود المعاصرة والتجديد. ويقف محمد راسم (الجزائر) في ذروة الفنانين الذين مارسوا فن المنمنمات بل كان أول المبشرين بعودته بأسلوب رصين متقن، يصل إلى حد الإعجاز ويتجاوز أعمال بعض الرقاشين والمزخرفين العرب

والمسلمين في الماضي. وكان راسم متأثراً بالمناخ الفني الذي عاشه مع آبائه من الرسامين حيث أخذ اسم الرسام عنهم، ولكنه بزّهم ولا شك ووصل بهذا الفن إلى قمته: «إنه بفكره التحليلي البصير، وإحساسه المرهف، قد استطاع أن ينقل في كل عمل من أعماله الفنية جواً من الأجواء التي كانت غنية بزخرفة صرفة، ولكنها تنتمي إلى الوسط الاجتماعي السائد في ذلك العهد». أسهم محمد راسم في تكوين جيل من الفنانين الذين تابعوا أسلوبه في المنمنمات الحديثة وفي الترقين، نذكر منهم محمد تمام ومحمد غانم اللذان انتقلا بهذا الفن خطوة أوسع نحوالواقع اليومي، فلقد اتجه تمام نحوالبحث عن أعمال القدماء والاستيحاء منها وبعث قيمها ضمن إطار الظروف المعاصرة

ويعدّ سعيد تحسين « سوريا» وهومن رواد الفن أيضاً، من أبرز من تفهم روعة فن الترقين والمنمنمات، فمزج بينهما في أسلوب دقيق مبسط عبر فيه عن واقع الحياة والتقاليد في الشام. على أن ممدوح قشلان « سوريا « يقف خارج تقاليد الفن الأسلامي مأخوذاً بالمساحات الهندسية التي أخذها عن التكعيبية لكي يبني بها مواضيع شعبية صرفة. وعلى نقيض ذلك يحتفظ مصطفى يحيى «سوريا» الذي يحتفظ بمفهوم الترقين، ولكنه يستعير مواضيع شعبية من إيطاليا أوإسبانيا ويضفي عليها ألواناً وحشية. واقد حاول نعيم اسماعيل « سوريا» نقل ملامح تصوير المنمنمات والمرقنات إلى مرحلة التجديد والتحديث. أما جلال عبد الله « تونس» فلقد أعاد تقاليد الفن الأسلامي العربي بل والفارسي وأضاف إليها رونقاً جعله في مستوى عمالقة التصوير العربي الحديث. ولعل الزبير التركي « تونس» من أقوى المجددين وأجرأهم، لقد اتصل بوقت واحد بالواقع اليومي في تونس وبالتقاليد، وعبر عن ذلك بطريقة ترقينية مبتكرة تكشف عن ثقافة حديثة واسعة، ولكن لا يفقد مفهومه الترقين الذي يذكرنا بقوة بمدرسة بغداد ولكن برؤية مغربية واضحة.

وتبدوسعاد العطار « العراق» على إتجاهها السريالي واعية تماماً لحدود فن المنمنمات، ولكنها تنظر إليه بعين تحليلية فتكشف عن أسراره بمهارة ضمن حدود تقنيات جديدة.

أما ابراهيم الصلحي « السودان» فهوإذ لم يطلع على تراث ترقيني واسع، ولكن بصيرته تبقى مفعمة بمفاهيم هذا الفن العريق.

وتحاول جاذبية سرى « مصر» أن تلتصق بإستمرار بمفهوم الترقين، ولكنها تحاول التأكيد على نزعة بدائية تبدومقصودة. وينحاز هنري زغيب « لبنان» نحو فن المنمنمات بوضوح ولكنه يتعمد التعبير من مواضيع معاصرة جداً. أما محمد بن علال « المغرب : فإنه يبقى أميناً لمفهوم التصوير الأسلامي.

٤ - المواضيع الشعبية

كانت مظاهر الحياة الشعبية والفنون والتقاليد المحلية، من معالم الأصالة في الفن، ولقد اهتمت أكثر الفنون الشرقية بالمواضيع والأساليب الشعبية كشكل من أشكال التأصيل في الفن. ولقد ازداد اهتمام الفنانين العرب بهذا الاتجاه، ولكن العيب في ذلك هوأن الفنان اهتم بالموضوعات الشعبية ولم يهتم بالأسلوب والجمالية العربية التي حددت معالم الفن الشعبي والفن التقليدي.

لقد انتبه الفنانون إلى أهمية التصوير العربي الإسلامي، فكان مهرجان الواسطي في بغداد عام ١٩٧٣ مظاهرة جامعة اشترك فيها عدد من الكتاب العرب والفنانين، وكان قصدهم توضيح معالم مدرسة التصوير البغدادي والتعريف بفن الواسطي وأمثاله مثل عبد الله بن الفضل أبرز مصوري مدرسة بغداد (١٢٢٢م)، وعلي بن حسن بن هبة الله الذي نسخ وصور كتاب البيطرة.

وخلال مهرجان الواسطي، كانت الإعلانات التي أنجزها الفنانون ضياء العزاوي ويحيى الشيخ وصالح عبيدي قد اصطبغت بمعالم أسلوب الواسطي، كما أن النحات عبد الفتاح إسماعيل استمد شخصية الواسطي وأسلوبه في منحوتته من أسلوب مقامات الحريري.

لقد فطن الفنانون الحديثون لأهمية البديهة في الفن، واستطاعوا إقامة إتجاهات أكثر أصالة من الإتجاهات العالمية المشهورة ذاتها. وحافظت هذه الإتجاهات على شخصية منشئها وعبرت عن رؤية وموقف متميزين على الرغم من سريان هذه الإتجاهات في أعمال بعض الناشئين. والواقع أن هذه الإتجاهات ((البديهية)) هي إستمرار لتقليد فني عريق نرى جذوره في الفن السوري القديم، وتشهد عليه آثار تل حلف (الألف الرابع ق.م) وأثار الفن العموري والفنون المسيحية ثم في الفن الإسلامي على إختلاف مدارسه.

الشواهد النحتية أوالتصويرية التي عثر عليها في إرسلان طاش أوفي عين دارا أوفي دوراأوروبوس أوفي مريمين أوالتي بدت في كنائس أفاميا أوفي قصور الأمويين، هذه الشواهد تعطي الدليل على أن « البديهية « كانت المميز القومي للفن في هذه المنطقة.

واستمر هذا المنطلق سائداً في القرون الأخيرة مما نراه واضحاً على خشبيات البيوت وفي الألواح الزجاجية المصورة التي كان آخر من اشتهر بتصويرها أبوصبحي التيناوي (١٨٩٣ ـ ١٩٧٣).

على أن ما يقدمه الفنانون العرب المعاصرون من أعمال « بديهية « قد ينزلق نحوالتنميط أي التقيد بتحويرات ثابتة تفرض على الأشياء حسب نمط يقرره الفنان عقلياً. وسواء أكان هذا النمط مستمداً من تقاليد راسخة أومن قواعد جمالية موروثة، فإن هذا العمل ينفي البديهة ويزيف الأصالة.

٥ -الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة

عندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير، من أمثال محمد طه حسين ،ورؤوف عبد المجيد وحامد عبد الله في مصر،وسامي برهان ومحمود حماد في سورية، وجميل حمودي، وشاكر آل سعيد، وضياء عزاوي في العراق ووجيه نحلة ،ولور غريب، ورفيق شرف في لبنان، وإبراهيم الصلحي، وشبرين في السودان وتوفيق عبد العال في فلسطين.

لقد كانت فرصة ذهبية استغلها الفنان العربي لإنقاذ الفن التجريدي من عدميته، ثم للتفرد في ابتكار نمط خاص في تحوير الخط وتكوينه بعيداً عن المقياس والميزان الذي اعتمده الخطاطون الممتهنون والمبدعون.

ليس سهلاً تحديد رواد الفن الكتابي أوالحروفي، ولكن لا بد من القول إن الفنان الحديث في الغرب من أمثال بول كلي وهوفر كان رائد الفنانين العرب إلى جمالية الصيغة الحروفية وأهميتها في تقويم الفن التجريدي.

تكمن أهمية الكتابية في الفن في أنها محاولة لتعريب الفن الحديث أوهي محاولة لإنقاذ الفن التجريدي من الصيغ المجانية التي لا معنى لها، وتبقى أهمية هذه التجربة في نظرنا في أنها المدخل إلى تعريب الفن فلقد أصبحت العلامة الأولى لاتجاهات عدد كبير من الفنانين يشعرون بضرورة تعريب فنهم، وهم إذ دخلوا إليه من باب الكلمة أوالكتابة العربية، فهودخول سهل ولا شك، ولكنه صادق وصحيح.

على أن ما قدمته جماعة البعد الواحد من أفكار يبقى أساساً في تبرير استعمال الحرف وظهور الفن الكتابي العربي الحديث، على الرغم من الطابع الصوفي والغيبي الذي يكتنف بعض التحليلات. ومحاولات الفنان شاكر حسن، تبين أنه يسير في نطاق اليقين من أن مفهوم البعد الواحد هومفهوم للفن العربي الحديث، ونحن ما زلنا نراه بديلاً لمفهوم التجريد الحديث.

ولكن سامي برهان (سوريا) كان منذ عام ١٩٥٨ أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئاته التشبيهية، وانتقل بالحروفية إلى فن النحت، ويستفيد يوسف سيدا (مصر) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة. على أن وجيه نحلة (لبنان) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء عزاوي (العراق) بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أوالفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أوالأحرف أوالكلمات. ويربط أحمد عبد العال (السودان) الكلمة والحرف بالصورة ويفرض رافع الناصري(العراق) على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من العبارات والجمل. على نقيض علي عباني (ليبيا) الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من الألوان أوالرقش المجرد. ويقلب عبد القادر أرناؤوط (سورية)

الكتابة إلى الرقش، بينما تصبح عند محمد حميدي (المغرب) رموزاً صوفية هندسية، وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد (العراق) ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمودي (العراق) أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً وتبدوالأحرف لديه متواضعة أومتداخلة بخاماتها المختلفة.

وينتقل محمود حماد (سوريا) من الكلمة الواضحة إلى الكلمة اللغز أوالطلسم، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية، بينما نرى حامد ندا (مصر) وقد أصبحت الكلمة أوالحرف صيغة شعبية أوبدائية في لوحة تحمل هذه السمة. وينسج تركي محمود بك (سوريا) بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكوّن موضوعاً. أما حامد عبد الله (مصر) فلقد رسم بالكلمة أوبالحرف أشكالاً مألوفة ولكنها بقيت رمزية، ولكن محمد غنوم (سوريا) يبقى أكثر الفنانين الكتابيين حفاظاً على تقاليد الخط العربي الموزون، ويكتفي نجا مهداوي (تونس) بالاعتماد على جمالية الخط دون الاتكاء على صيغته البيانية .

وقد يكون احمد شرقاوي «المغرب» قمة في إستعمال الصيغ الشعبية المجردة والأحرف المجردة

لقد تعدد الفنانون الكتابيون، أوالذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الإبداعية، ونذكر منهم حمدي خميس وصلاح كامل « مصر» ويوسف أحمد « قطر» وأحمد سعيد عمر وسالم جميعي « الكويت» والأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي. وفي لبنان رفيق شرف وعادل الصغير ولوريس غريب وسعيد عقل، وفي فلسطين توفيق عبد العال وسلوى روضة، وفي المغرب محمد سرغيني وأحمد حميدي ولطيفة التيجاني، وفي العراق تركي حسين علوان وغازي السعودي. ويمتاز هذا الإتجاه الكتابي في السودان على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين وإبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم ومضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد واشتهر بأسلوبه الكتابي المبتكر.

ومن النحاتين لابد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني « مصر» ومحمد غني حكمت « العراق» الأول بأعماله النحاسية البارزة، والثاني بتكويناته المجسدة الكتابية. يشاركه في هذا الاتجاه سامي برهان (سوريا)،

لا تربط الفنانين الكتابيين أوالطغرائيين مدرسة أونظرية، بل لم ينعقد بينهم لقاء جامع، ما عدا لقاء جماعية البعد الواحد في العراق. ولكن ما يربط بين هؤلاء هوإيمانهم بأن الحرف العربي منفصلاً كان أم كلمة، كان صيغة فنية ذات أهمية أوذات قدسية. وتطور في فن الخط مع تطور فن الرقش العربي، ولكن الفنان الحديث، وقد وجد نفسه يتمتع بحقوق لا حد لها في التمثيل والتعبير والإبداع. اتجه نحوالكلمة العربية فوجدها شديدة الطواعية لتشكيل صيغ لا حد لتنوعها.

صفحة نقدية

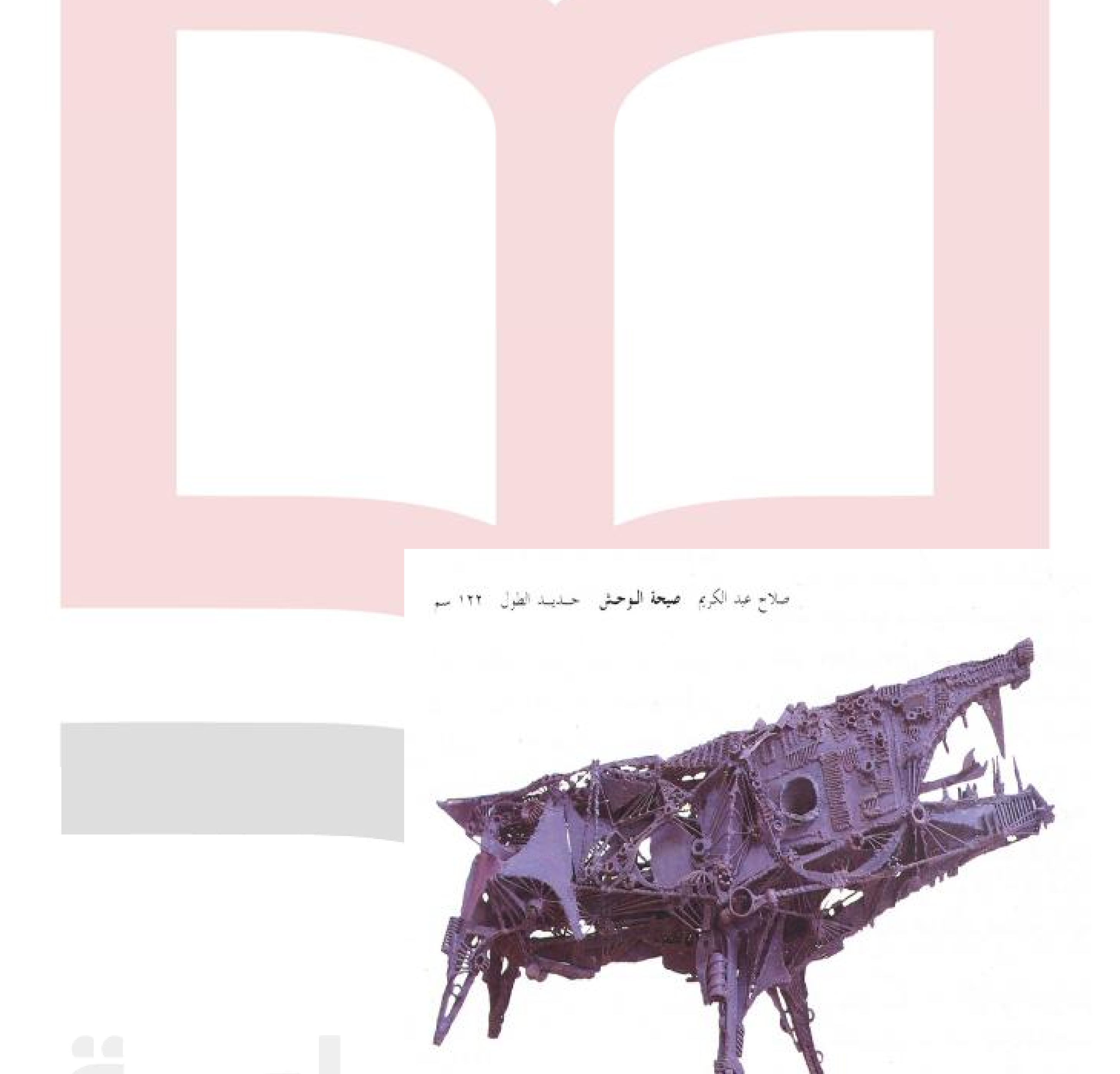
على الرغم من السوداوية والتشاؤم الذي أحاط هذا الفن، فإن تاريخ الفن لن يغفل هذه التجارب الجريئة والمغامرة التي غيرت جذرياً معايير الفن وفككت أسسه الفلسفية، بل إن ما يكتب اليوم عن هذه التجارب قد يتجاوز ما كتب عن مدارات الفن البصري في عصور سابقة.

بيد ان هذه المحاولات والاتجاهات التي يمارسها جيل الفنانين المعاصرين في العالم الاسلامي، لم تستطع بعد ان تكون اتجاها متكاملا، ولم يستطع الناقد الحديث تقديم صورة واضحة لفن اسلامي حديث من خلال ابداعات الفنانين.

لقد أقيم في عمّان أول متحف للفن الحديث الاسلامي. ضم مجموعة من آثار الفنانين المعاصرين في البلاد العربية وفي باكستان وايران واندونيسيا وتركيا. ولكن السؤال الذي تصعب الاجابة عليه، هل تشكل هذه الأعمال شخصية متجانسة يمكن معها التعرف على هوية اسلامية في الفن الحديث؟ مجموعة كبيرة من الأعمال المعروضة تنتمي صراحة لاتجاهات الفن الحديث الأوربي أوالأمريكي. ومع أن أكثرها ينحومنحى التجريدية ويلتقي بذلك مع الفن الإسلامي في ميزة عدم التشبيه والتمثيل،ولكن الفرق جذري بين التجريدية والرقش، فالأول يهتم باللاشيء أويهتم بالمحضية كما يقولون، ولكن الفن الإسلامي يسعى وراء المطلق.

إن إقامة معارض مشتركة لفنانين من العالم الإسلامي بشكل دوري، هومن أهم الوسائل لتحقيق اللقاء الإبداعي والتعارف وتوحيد الاتجاه، وهي أمور تنقص الفنان الحديث، فهولا يشعر بالانتماء للفن الإسلامي إلا إذا وجد ذاته في مجتمع هذا الفن، ونعتقد أن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة عازمة على عقد مؤتمر فني وإقامة معرض دوري، ولعلها تخطط لتشجيع اقامة متحف جامع لآثار الفن الحديث يفصل بين الاتجاهات الأصيلة والدخيلة، مما يفسح في المجال للتعرف على مواطن الخروج عن إطار الجمالية الإسلامية أوالدخول في مجال الجمالية الغربية.

صلاح عبد الكريم **صيحة الوحش** حديد الطول ١٢٢ سم



صلاح عبد الكريم (مصر)

الفصل الحادي والعشرون

بعد الحداثة والعودة إلى الفن التلقائي

١- الأصالة والتلقائية

٢- اتجاهات التلقائية المعاصرة

٣- التلقائية عند الصغار



١- الأصالة والتلقائية

مازال المتلقي يعتقد أن الفن يصدر عن الرغبة بالتعبير عن الجمال بصيغ بسيطة غير معقدة، وهوفن تلقائي يمارسه الناس جميعاً حتى البسطاء منهم، ولا فرق أن يكون هذا الفن على رقعة بيضاء أوعلى آنية أوبساط، فلم يكن في ذهن العربي فرق بين فن إبداعي وفن تطبيقي، بل لم يكن لديه فرق بين الفن والصنعة، بل لعل جميع الصناعات عنده فن، وهكذا كان التذوق الفني شعبياً أيضاً ولم يكن علمياً وقاعدياً، فالناس إنما يتذوقون الأشياء القادرين على ممارستها، وهم يرفضون الأشياء التي يجهلونها. لهذا رفض المتلقي العربي بداية تذوق الفنون المستوردة التي تعنى بالتقنيات والقواعد، وبالشبه الدقيق الذي يعبر عن مهارة أكثر من أن يعبر عن الإبداع.

في العام ١٩٢٢ أقيم مهرجان سوق عكاظ الشعري في بغداد، ضم خيمة تحوي أول معرض للفنانين التلقائيين للعراقيين منهم شوكت سليمان الخفان، وكان نيازي مولوي بغدادي من أبرز الفنانين الذين استلهموا فن ا لمنمنمات والخط الفارسي، إلى جانب مجموعة من الضباط زكي والحاج محمد سليم وحسن سامي، وعاصم حافظ وكان أول من درس الفن في باريس ، وكانت مواضيع لوحاتهم، صور الأشخاص والأشياء والمناظر.

بعد ظهور الفن المدرسي (الأكاديمي) وقواعده استمر الفن التلقائي منتشراً معتمداً على ثقافة أكاديمية أفرزتها دراسات المصورين الاختصاصين.

٢-اتجاهات التلقائية المعاصرة

تحددت اتجاهات الفنانين العرب نحوالفن التلقائي والاستمداد من التقاليد الفلكلورية التي كانت تفرض نفسها بغزارة في محيطه ، بيد أن مجموعة من المصورين العرب الذين تمكنوا من الثقافة الأوربية وجدوا ملاذاً لهم للتعبير عن الأصالة في اعتماد الأسلوب التلقائي والمواضيع المرافقة له من حكايا وسير وأحداث وشخصيات، مع وعي كامل لتوظيف التلقائية في أسلوب وضعي لا يقوم على الصدفة والعفوية بل على التحكم الدقيق في تكوين المواضيع وفق مبادئ التلقائية في الرسم.

وبصورة ريادية مستقلة نذكر محمود سعيد (مصر) الذي احتوى المواضيع الشعبية والقضايا الشعبية أيضاً بأسلوب واقعي محور استمده من روح الفن المصري والقبطي والشعبي. ويتوسع محمود ناجي (مصر) بتصوير الوجوه الشعبية بأسلوب مبسط وألوان وحشية، أما حامد عويس (مصر) فإن اتجاهه الشعبي مدفوع بإيمانه بمبدأ الواقعية الاشتراكية، ولكن سيد عبد الرسول (مصر) نراه يرهن ريشته للموضوع الشعبي بأسلوب شعبي،وفي مصر ظهرأيضاً سعد كامل(١٩٢٤-) معتمداً على المواضيع الأسطورية والرموز الشعبية وبعض السير والحكايا مثل عنتر وعبلة والزير سالم، ولكن بمعالجة أكثر عصرية وبأسلوب رمزي تعبيري يقلب عليه الطابع البنائي الهندسي.

بينما يقف ممدوح قشلان (سوريا) بأسلوبه المستمد من التكعيبية ضمن حدود استغلال الحياة الشعبية بأزيائها وألوانها ،

وانتشر هذا الأسلوب التلقائي عند العديد من فناني الجيل الجديد من أمثال ضياء عزاوي في العراق، وأحمد شبرين في السودان وفريد بلكاهية في المغرب.

ولعل رفيق شرف (لبنان) (١٩٣٢-٢٠٠٢) هوفي مقدمة من تبنى هذا الاتجاه، فلقد أعلن في بيانه: «أن أساطيرنا الشعبية الحالمة بالبطل والمنقذ والثأر والنصر، والفارس المنتظر والأولياء، أصدقها الآن.«عنتر أبوالفوارس»، «أبوزيد المهلهل موثق الخطوات ينكي الأعداء»، «علي الزيبق واسع الحيلة، لا يغلب»، نماذج لحقيقة ذات عمق روحي وتاريخي، فقولوا للتاريخ أن لا يتمزق، لأنه الفضاء المقدس الذي سيأتي منه البطل في بيت شعبي في أقسى حالاتنا اختناقاً».ابتدأ رفيق شرف منذ عام ١٩٦٥ باعتماد السير والمواضيع الشعبية في أعماله ضمن أسلوب وجد فيه تعبيراً عن الأصالة، فهويرى أنه مدعودائماً لاستلهام التراث التزاماً ذاتياً، كما يقول. إلا أنه استعمل جميع الوسائل اللونية الجاهزة، وجميع الحوامل الحديث ضمن جميع الشروط التي وقف عندها الرسام التلقائي.

ويقف برهان كركوتلي (سوريا) عند حدود التعبير بأسلوب هذا التصوير، ولكنه يتجاوز القصص الأسطورية إلى الواقع الذي نعيشه، فهوواقع أسطوري من وجهة نظره، لأنه مليء بالتناقضات.

وينتقل محمد السهلي (الجزائر) الحياة الصحراوية، فيما ينقل جلال بن عبد الله (تونس) الفن الشعبي إلى بيوت أهل المدن فيستخلص من الحياة المدنية أروع ما حفظته من التقاليد الموروثة، مما لم يلوثه المستوردات الصناعية بعد.

أما عمار فرحات (تونس) فإنه الفنان الذي عاش حياة الناس الداخلية، فصورها بفرح وبراءة.

ويتميز فن باية (الجزائر) بالفطرية وبالتكوينات الزخرفية الجميلة الساذجة. وظهر في نفس الوقت فنان آخر وهوحسن بن عبورة، الذي تميز أسلوبه كذلك بالفطرية والسذاجة، وكان متخصصاً في رسم مناظر مختلف أحياء العاصمة الجزائرية.

كما يحاول كل من فرج عبوونزيهة سليم (العراق) أن يستفيد من العناصر الزخرفية الشعبية في أسلوب تجريدي. وما زال أحمد نعواش (الاردن)على الرغم من ثقافته الفنية الجيدة، فناناً ساذجاً ولكن أسلوبه يكشف عن تقصد في السذاجة ونمطيتها.

وينتقل العربي بلقاضي (المغرب) بأسلوبه التلقائي إلى تقنية جديدة وهي الضغط على النحاس. أما غياث الأخرس (سوريا) فهويكرس فن الحفر لديه بتقنياته المبتكرة لمواضيع شعبية

بأسلوبه المبسط. ويرتبط طارق شحادة (مصر) وعبد المعطي أبوزيد (فلسطين) بالمواضيع الشعبية التي تهم ا لعرب وعلى رأسها قضية فلسطين.. أما خديجة روسطان (المغرب) فإنها تستوحي لوحاتها الشعبية الأسطورية من قصائد عمر الخيام.ويتابع جلالي الغرباوي الطريق ذاته بعد عودته من باريس، محاولاً الخروج من الأشكال الهندسية إلى أشكال دينامية. وارتفعت شهرة المصورات ممن أطلق على أسلوبهن اسم الفن الساذج، على رأس هؤلاء شعبية طلال وهي أم المصور حسين طلال، امرأة قروية أمية تمارس الفن بمبادهة خصبة.وتقتحم شعبية طلال عالم الفن بجرأة، وهي البدوية ذات الوشم، الأمية التي اشتهرت في العالم أكثر من أي فنان أكاديمي.. ولعل مريم مزيان وراضية بنت الحسين والدة الفنان ميلود هما من أوائل الخريجات . أما فاطمة حسن (المغرب) فهي تستغل أسلوبها الساذج في موضوعات زخرفية عربية شعبية مغربية، وهي تدقق في تفاصيله الترسيمية والتلوينية.

ونظرت شلبية إبراهيم (سوريا) كفنانة عفوية، إلى المرأة الشامية من خلال أقلام الألوان القليلة بين يديها، تحاول أن تنقل خيالاتها بكثير من الاهتمام. وتبلغ تقنية ميسون جزائري (سوريا) حدود التميّز في بناء اللوحة حتى توحي كأنها من صناعة السجاد

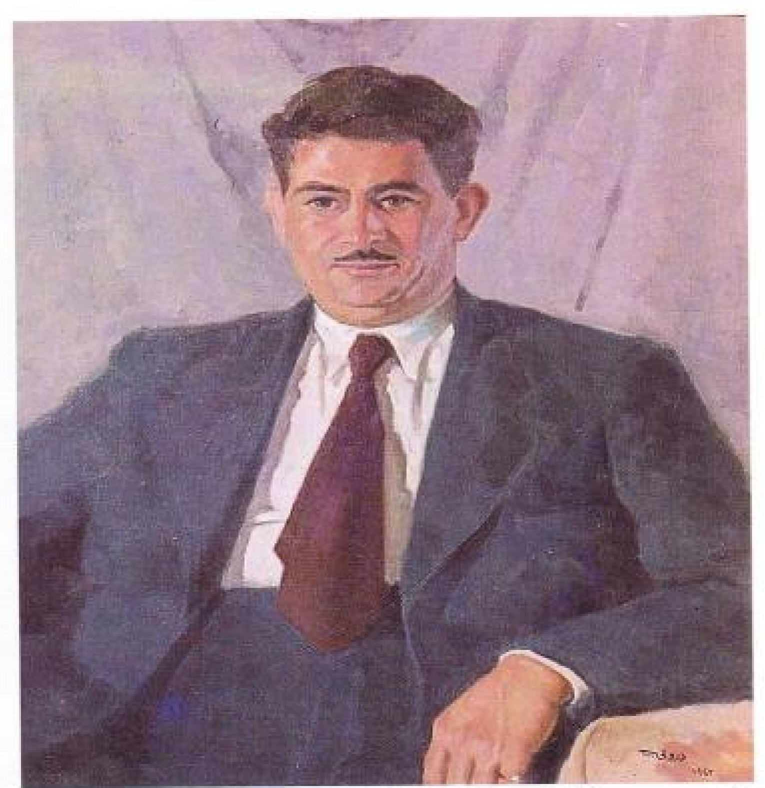
٣ ــ التلقائية عند الصغار

في عام ١٩٣٨ ابتدأ الفنان حبيب جورجي في القاهرة أول تجربة في تشجيع الرسم التلقائي عند الصغار في منزله الخاص. ثم قام أحد الأثرياء بدعم مشروعه. وفي عام ١٩٥٠ أقامت منظمة اليونسكومعرضاً للأعمال التلقائية التي أنجزها الصغار.

انتقلت التجربة التلقائية إلى الحياكة على السجاد التي تبناها رمسيس ويصا منذ العام ١٩٤٢ مستخدماً الأنوال البسيطة والصوف الملون، ولم يلبث أن انتقل إلى الكبار لمتابعة الفن التلقائي على السجاد في الحرانية حيث أنشأ مشغلاً ومعرضاً محققاً معجزة الإنتاج الباهر، في فن طفولي نادر يقوم على التلقائية مع الانتماء للأرض والبيئة.







فائق حسن : صورة شخص



سعاد سليم : رسم كاريكاتوري

سعاد سليم (العراق)

الفصل الثاني والعشرون

الفن الحديث والتراث

١- التقاليد التراثية

٢ ـ مسألة التحريم

٣- أصول الفن العربي

٤ ـ الفن الحديث و تأصيل الإبداع



١- التقاليد التراثية

إن أسبابا كثيرة تدفع الفن الاسلامي الحديث للارتباط بالتقاليد الفنية التراثية، أهمها ان هذه التقاليد اعتمدت فلسفة جمالية متميزة عن الفلسفة الجمالية التي قام عليها الفن في اوربا، والتي تعرضت إلى اهتزاز كبير منذ قرنين وأصبح الفن خارجا عن أصولها ومنطلقاتها التي قامت على المحاكاة والواقعية، وعلى مبادئ علم المنظور وعلم التشريح، وجعلت من الانسان والطبيعة أساسا للجمال وموضوعا دائما للعمل الفني، بينما قامت الجمالية الإسلامية على التعبير عن جمال فني

لاعلاقة له مباشرة بالجمال الطبيعي في ذاته، فكانت بذلك أقرب لمفهوم الابداع، وكانت التوحيدية في الاسلام سببا لتمسك الفنان بالتعبير عن المطلق وليس النسبي، وظهر الرقش العربي الذي اتهم من أنه زخرفة لأنه شاع ودخل في جميع أشكال الأشياء الاستعمالية، بينما نراه يتلاقىمع أحدث اتجاهات الفن الأوربي الحديث، وأصبحنا نرى مبادئه تتعايش مع مبادئ الفن الحديث.

٢ ـ مسألة التحريم

أورث عزوف الفنان المسلم والمتذوق المسلم أيضا عن الفن التشبيهي فجوة بين الثقافة الإسلامية والثقافات الأخرى، بل ان المنظرين المسلمين مازالوا ينظرون إلى الفن التشبيهي بريبة وكراهية، وينادي المتشددون بتحريمه، ومن الدول الإسلامية من يرفض تداول هذا الفن بأي شكل، ويمنع تعليمه لأنه حرام وخطيئة. ونتج عن ذلك تراجع في النشاط الفني رافق اهمالاً في ممارسة الفن التقليدي. لذلك كان لابد من ابراز الفارق بين مفهومين للفن، ووضع حدود بينهما، لاتقوم على أساس الرفض والمنع، بل على أساس احترام الثقافات والابداعات الأخرى، فكما اننا نحترم لغات الآخرين وآدابهم بل وأديانهم، يتوجب علينا ان نحترم فنهم، فندرسه ونشارك في تقييمه على أنه فن الآخرين. ونقارنه باستمرار بفنوننا القديمة والحديثة، كما نقارن منطلقاته النظرية مع فلسفة الجمال في الغرب وفي العالم.

مر الفن الاسلامي خلال القرون الأخيرة بفترة جمود، إذ أهمل من قبل السلطة وتضاءل عدد المبدعين فيه، وانتشرت تيارات التقليد والاستيراد الفكري والفني بحجة الانفتاح على الثقافات العالمية وتحديث الثقافة الإسلامية. وتطورت الفنون الإسلامية ببطء شديد بعد العصر الصفوي في ايران، وعصر المماليك في مصر وسوريا، وعصر المرابطين والموحدين في المغرب، حتى إذا ظهر القرن التاسع عشر، اعترى هذه الفنون شلل كامل بتأثير التيارات الوافدة.وتبدوبشائر النهضة الثقافية في البلاد الإسلامية واضحة جدا، ولكن صراع الثقافات يخيم على معالم وشخصية الثقافة الإسلامية، ومع ذلك فإن تطوير الفنون التراثية يعتبر من الأوليات في مجال بناء فن اسلامي حديث، والمقصود بالتطوير دائما هوتحديث الفن، فلكل فن تاريخه الذي يبتدئ من القديم ويصل إلى الحديث، ونحن مازلنا نتساءل عن ماهية الفن الحديث ونخلط بين الحداثة والمعاصرة.

اصبح الاتجاه الفلسفي الجمالي الحديث يبرر التعبير عن اللاشيء والتدخل في جميع أشكال الأشياء الاستعمالية، وتداخل الفن والابداع مع الصناعة التي جعلت من الابداع أساسا لمقوماتها الشكلية، وتهافت الناس على اقتنائها متناسين حتى قيمتها الاستعمالية وكفاءتها العملية النفعية.

يتجلى إسهام الاسلام في دعم الحضارة العالمية في مظاهر ونشاطات متعددة، فالفن العالمي ليس هوالفن الأوربي، وانما هوجماع الفنون التي تنتمي إلى حضارات مختلفة، ولقد امتلأت المتاحف الكبرى بهذه الفنون القديمة والحديثة التي تعبر عن الحضارات المختلفة، ولكن متاحف

الفن الحديث في العالم مازالت خلوا من الانتاج الاسلامي، فيما عدا انتاج الفنانين الذين هاجروا إلى الغرب.

إن بناء شخصية أصيلة للفن الاسلامي الحديث يساعد على توسيع نطاق حضوره في محافل الفن العالمية من معارض ومتاحف، كما يساعد على تفهم أبعاد هذه الشخصية التي ستغني ولاشك الفن العالمي، وتدعم الحوار الثقافي بين الثقافة الإسلامية والثقافات العالمية.

٣- أصول الفن العربي

الفن العربي قبل الإسلام، ليس هوفقط فن اليمن والجزيرة العربية خلال الألف الأول قبل الميلاد. بل هوالفن الذي ظهر في جميع البلاد العربية، من الرافدين إلى سورية وحتى المغرب العربي، ذلك أن الحضارات القديمة التي يطلق عليها إسم الحضارة السامية هي حضارة عربية، يشهد على ذلك اللغة والأدب ووحدة مفهوم الفن، والفن الإسلامي الأول كان إمتداداً للفنون المنتشرة في البلاد العربية قبل الإسلام، وهي فنون فارسية وبيزنطية ولكنها شرقية أخذت مقوماتها من الفنون الرافدية والسورية السابقة لها.

وعلى هذا فإن الفن الإسلامي غير العربي، على الرغم من وحدة أواصره مع الفن الإسلامي العربي، فإنه يتميز بتأثيرات تراثية محلية. على أن مفهوم الفن العربي كان منتشراً تبعاً لإنتشار الفكر الإسلامي واللغة العربية وبنفس القوة.

٤-الفن الحديث وتأصيل الإبداع

مر الفن الحديث في البلاد العربية بمرحلة طويلة كان فيها يستمد أصوله من تقاليد الفن الأوربي الذي انتشر واسعاً في العالم، وكانت الثقافة العربية قد انفتحت نحوالغرب بدافع التقدمية والنهضة، وعندما أنشئت معاهد وكليات الفنون الجميلة في العواصم العربية، كان المنهج وكانت البرامج المتبعة مستقاة من الأصول الأوربية، كذلك فإن الفنانين الذين درسوا الفن في أوروبا، عادوا ومعهم مكتسباتهم الغربية ثم إن الفن الحديث جديد في عالم الثقافة العربية، وتقاليده وجماليته محتلفان عن تقاليد وجمالية الفن العربي.

وهكذا لم يكن بمقدور الفنان العربي في البداية أن يوائم بين الفنين أوبين مفهومي هذين الفنين، وعندما نادينا منذ الخمسينات بضرورة تأصيل الفن العربي، لم يكن قصدنا العودة الكاملة إلى الماضي لإستنساخ الفن العربي، بل كان قصدنا أن يقوم الفن الحديث ومن خلال مناخ الثقافة المعاصرة على أصول عربية، لها جذورها في مظاهر الفن العربي عبر التاريخ. ونحن نرى أنه ليس من خيار أمام الفنان العربي في التوجه إلى فن آخر غير الفن العربي، كما نعتقد أيضاً أنه ليس من فن أصيل لايرتبط بظروف العصر الفكرية والثقافية والفنية، ولهذا أيضاً فإنه ليس من خيار أمام

الفنان أن يكون أصولياً فقط أي مقلداً وناسخاً للفن القديم، أوأن يكون معاصراً فقط، أي مقلداً لتيارات الفن الحديث في العالم. فالفن العربي يتجه ولا شك نحوالتأصيل ضمن شروط العصر.

الفصل الثالث والعشرون

البحث عن الهوية

١- الهوية في الفن

٢- تقييم الفن الحديث

٣- نحونظرية فنية عربية

٤- فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة

٥- البحث عن الجمال المحض



١ ـ الهوية في الفن

في مجال الفن التشكيلي، تجلت رغبة الفنان، مصوراً كان أم نحاتاً في البحث عن هوية عربية متميزة في الفن، عن طريق العودة إلى مخلفات التراث ومحاكاة ماقدمه السلف مع بعض التحوير،

لقد كانت هذه خطوات جادة وواعدة في مجال التأصيل، ولكن كثيراً ما كانت هذه المحاولات سطحية ويعود ذلك إلى عدم الدخول إلى أعماق الصيغ الفنية والأشكال التي قدمها الفنان العربي في السابق، وإلى عدم التمكن من إكتشاف أسرارها وألغازها والقيم الجمالية فيها. فلم يستطع أن يفسر أسباب التحوير في تطوير الأشكال الإنسانية أوالحيوانية أوالطبيعية، ولم يستطع أن يفسر أسباب الإبداع في تنميق وتنميط الخط العربي، أوفي تجريد الأشكال وتحويلها إلى عناصر هندسية أوعناصر نباتية رمزية، لم يستطيع أن يعرف لمإذا خرق الفنانون قواعد المنظور البصري، وما هي أسس هذا الخرق، وهل كان خرقاً أم أن ثمة منظوراً مختلفاً عن المنظور البصري الرياضي كان العربي قد بنى عليه فنه التشبيهي، كما أنه لم يعرف لمإذا حاول الفنان إملاء كل فراغ في لوحته، إن ثمة تفسيرات غريبة كان قد قدمها بعض الدارسين مما زاد في غموض المسألة وجر الفنان إلى الوقوع في عملية تقليد أوتكرار أوتحوير مفتعل لصيغ الفن العربي.

٢- تقييم الفن الحديث

تختلف عملية تقييم الإنتاج الفني الحديث بإختلاف الغرض من التقييم، فإذا كان غرضنا هوأن نحسن قراءة وتذوق العمل الفني وأن نعرّف به تعريفاً صحيحاً، كان لابد أن نقيم نقدنا على دراسة معمقة للأصول الفنية والجمالية التي ينتسب العمل الفني إليها. فإذا كان العمل الفني واقعياً أوسريالياً أوتجريدياً، فإن دراستنا لابد أن تعتمد على مفاهيم الفن وفلسفته ومدارسه في الغرب ويجب أن نوضح أنه أصبح للفن في العالم الغربي جماليات متعددة، فالفن التجريدي أوفن الأوب آرت لا يمكن أن يفهم من خلال علم الجمال التقليدي في الغرب.

أما إذا كان غرضنا من التقييم تحديد الأصالة في العمل الفني، فلابد أن نعتمد على الأسس الجمالية الخاصة بالفن الذي ندرسه ، لذلك فنحن ننادي بضرورة تقييم الإنتاج الفني العربي على أساس إنتمائه العربي، ذلك أن هذا الفن يعيش في مناخ الحضارة العربية والقضايا المصيرية العربية، وينزع إلى خلق مستقبل عربي. ولقد مضى عهد الإستعمار الثقافي وعهد الإستيراد الفكري والفني، وجاء عهد الأستقلال الثقافي وعهد بناء إنسان عربي له رسالة حضارية لابد أن يؤديها في العالم المليء بالتناقضات والغموض والقلق.

٣- نحونظرية فنية عربية

لعلنا وصلنا إلى قناعة أن تقييم الفن المعاصر يتطلب تحديداً لمفهوم الفن العربي من خلال نظرية واضحة المعالم.

إن مسألة تنظير الفن العربي، هي جزء من مسألة تنظير الفكر العربي، وما سعينا إليه في دراساتنا هووضع أسس مستقلة للجمالية العربية كصورة من صور تنظير الفن. وثمة إتجاهات في تنظير الفن في العالم، بعضها يسبق الممارسة الفنية ويحدد شكلها، وبعضها الآخر يحلل ويفلسف

التجربة الفنية. وبرأينا أن عملية التنظير الأولى تعنى وضع إيديولوجيا تكون قانوناً للمارسة الفنية، وهذا يعني إنتفاء الحرية الإبداعية، وفرض إرغامية على العمل الفني وتوجيهه بإتجاه أغراض أخرى قد تكون وسيلتها الأجدى هي غير الفن

وتأتي عملية التنظير الثانية تحليلاً ونقداً للممارسة الفنية، وتكون صحيحة إذا كانت التجربة لتحدد موقفاً أساسياً من الحياة في مجتمع معين أوضمن حدود شخصية ثقافية محددة. ونحن نرى أن عملية التنظير هي إستقراء لعناصر مفهوم الفن بالشكل الذي طرحه مفكرون وفنانون عرب منذ القديم، وهي تأويل فكري لمظاهر الإبداع الفني على مسار الحضارة العربية.

ونخلص إلى القول إن فلسفة الفن العربي ليست إيديولوجيا وليست قانونا يطبقه الفنانون طوعاً أوكرهاً، بل هي الخلفية الفكرية التي تساعد الفنان، أي فنان، في تحديد مسار إبداعه الفني، وفي حماية شخصيته الفنية من التشرد. ويبقى طرح هذه الفلسفة الطريق لإيضاح معالم الجمال الفني بالنسبة للمتذوق عامة وبالنسبة لجيل المثقفين الفنيين بصورة خاصة.

لقد استغرق الفنان العربي ضلال الإتجاهات الفنية العالمية المتضاربة والمتناقصة والتي تدور بين قطبين متباعدين، الواقع والعدم. وكان لابد من إرشاد الفنان إلى الطريق الجاد، وهذا ما أطلقنا عليه عبارة (التأصيل) ، وكانت دعوتنا إلى التأصيل محاولة لتنبيه الفنان إلى حاجة المجتمع لفن منبثق عن تراثه وحاجاته ومطامحه القومية، وكان لابد أن نتحمل مسؤولية البحث والتقصي لإيضاح معالم جمالية فنية عربية متميزة، لم نبتكرها، ولكننا كشفنا النقاب عنها.

٤ ـ فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة

نسعى في مجال التنظيرإلى إيضاح معالم فلسفة جمالية كانت دائماً جزءً من فلسفتنا الفكرية والعقائدية، وكانت دائماً مفهوماً من مفاهيم الثقافة العربية، ولقد أوضحنا دائماً أن هذه الجمالية العربية مختلفة عن أي من الجماليات الأخرى، وإن الجمالية الغربية ليست هي الوحيدة وليست هي المقياس في فهم وتقييم الفن العربي التقليدي أوالحديث، بل هي الجمالية الفنية العربية أوعلم الجمال العربي. فثمة علوم للجمال أوفلسفات للفن مختلفة، فإلى جانب فلسفة الفن الغربي هناك فلسفة لكل من الفن الهندي والصيني والأفريقي والمصري القديم والرافدي والفن العربي، ولا نستطيع أن نفهم هذه الفنون، قديمها وحديثها، إلا من خلال الفلسفة الخاصة بكل فن من هذه الفنون. كذلك لا نستطيع ان نطور فناً من الفنون، إلا من خلال وضوح الخلفيات الفلسفية لكل فن. فإذا كان مسار الفن الغربي منطقياً، فلأن تطوره كان دائماً ضمن نطاق وحدة مفهومه حتى ولوتخلل هذا التطور خروجً عن المألوف واستبعاد عن الواقع.

٥ ـ البحث عن الجمال المحض

يرتبط النزوع إلى التجريد في الفن العربي بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحوالمطلق، وليس نحوالمحدد. أن تتجه نحوالجمال المحض « الجمال بذاته»، وليس نحوجمال الأشياء، وهوجمال تسعفه الحاجة المادية والضرورة. أما الجمال المحض فإنه مجرد عن المنفعة، هوجمال فني وليس هوجمال نسبي مرتبط بأهمية الشيء، فالفنان الأوربي كان يرسم الوجه الأجمل، والثوب الأكمل والطبيعة الأكثر بهاءً، وكان يرفض أن يرسم وجهاً مشوهاً أوأطلالاً أوقذارة ما، كما أصبح يفعل في عصرنا الحديث، ذلك أن الجمال في فنه كان جمال الشيء قبل أن يكون جمال الفن.

يرتبط الفن العربي بالفكر الوحداني، وهوفكر ديني إسلامي، ولكنه أيضاً فكر فلسفي يحدد موقفاً من الأشياء ومن الخالق، فالله واحد لأنه مطلق، أما الأشياء فهي نسبية ولكنها مع ذلك آية من إبداع هذا الخالق المطلق، ولقد وجد الفنان العربي والمسلم أن إتجاهه نحوصيغة مطلقة يقربه من أساس الأشياء وليس من صورتها التي يجب أن تكون رمزية تصدر عن خياله وتصوره. ولابد أن هناك أفكاراً أخرى يمكن أن تدخل في بناء النظرية الفنية العربية، عرضناها في كثير من مؤلفاتنا .

الفصل الرابع والعشرون

مستقبل الصورة

١- أزمة الموضوع

٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف

٣ - الصورة بوصفها لغة عالمية

٤ - العرض بواسطة الميديا



١- أزمة الموضوع

أراد معارضوالحداثة أن يستعيدوا حضور الواقع في أعمالهم، وكان على آندي وارهول Warhol.A أن يستعين بمبدأ الشرائط المصورة، وكانت لوحته عن مارلين مونرونموذجاً تابعه

آخرون. ولكن فرنسيس بيكون Bacon أراد أن يصور ذكريات الموضوع والواقع، وليس الواقع ذاته. ولم تقف الدعوة إلى الواقع عند هذه الحدود، بعد أن تذكرت ما قام به دوشان عندما قدم حامله قوارير على أنها عمل نحتي، وليس من واقع أشد واقعية من الوقائع ذاته فكل شيء يتحول إلى مشهد أوصورة.

كان كوزوث Kosuth أشد تقليداً له، إذ قدم منتجاً فنياً كما يدعي ممثلاً بكرسي واحد حقيقي،وثلاث كراسي اعتمدت على صورة فوتوغرافية.وهكذا ابتدأ الخلل ينتاب بنية الصورة وكتب دوفال Duval «أصبح الفن الجديد يقدم إدراكاً جديداً للعالم، بمفهوم جديد للفن».

إن جميع الأشياء بذاتها، لا مرئية في البداية، ولكنها تصبح مرئية بفعل المتلقي، ويبقى هدف الصورة أن تحقق متعة بصرية وتأملية عند المتلقي، وليس عند المؤلف الذي يغادر مؤلّفه بمجرد الانتهاء من صنعه، وإن كل ما نتحدث عنه من تداعيات، ومفهوميات، وخداع بصري، يبقى من شأن المتلقي، وهذا هومعنى الفن البصري Visual الذي أراد أن يلغي تصنيف الفنون وقد رأى أن الفن التشكيلي أوالشكلي، يعني الصورة التي ينتجها المؤلف ، أما الفن البصري، فيعني الصورة التي ينتجها بصر المتلقي. وهكذا فإن «كل إنسان فنان»، وأن أية شريحة بصرية هي منجز فني.

كانت الصورة صيغة معرفية، وفي نهاية القرن العشرين أصبحت قراءة الواقع أكثر مصداقية لتحقيق المعرفة الصرفة البريئة من إسقاطات المؤلف النفسية أوالاجتماعية، وبخاصة بعد أن تخلى المؤلف عن الموضوعية التي تساعد على المعرفة والفهم. لقد سعى المؤلف أن يتخلى للمتلقي عن دوره بجرأة عجيبة ، ولكن المتلقي وجد نفسه فجأة أمام مسؤولية بناء فن لا يحمل مفهومه، فليس مجرد الإبصار ينتج فناً مهما اعتمد هذا الإبصار على الخيال والوهم وحلم اليقظة، فهل رغب المؤلف أن ينهي عصر الصورة، بعد أن حاول أن يلغي دوره في بنائها؟.

إن جميع دلائل الاتجاهات الحداثوية التي ظهرت في القرن الماضي تشهد على هذا الإلغاء، وأصبح الحديث عن ما بعد الحداثة ملجأ لإنقاذ الصورة من العدمية، ولم يستطع القرن الماضي أوالألفية الثانية في أواخر سنواتها، أن تشهد ولادة فن ما بعد الحداثة، فهل تحمل الألفية الثالثة ولادة فن منتقل من العدمية إلى الوجود؟!...

لا بد للإجابة على هذه الأسئلة الصعبة، من تحديد دور الصورة في هذا العصر الجديد الذي يحمل مفهوماً جديداً مرتبطاً بنظام عالمي جديد، وبعولمة تخترق كل الجدران والحدود.

لم يكن عالم الرقميات (الديجيتال) بدون جذور تمثلت في أعمال النقطيين من أمثال ولز Wols الذي لجأ إلى البقعية بوصفها سديم الشيء، يترك للمتلقي أن يستنبط منه مظاهر كونية لم يقصدها المؤلف، يترك للمتلقي أيضاً أن يرى العالم كله في حبة رمل كما قال ذات مرة الشاعر الإنكليزي بلاك.

وتنتقل البقعة لكي تصبح خطاً عريضاً أسوداً عند سولاج Soulage أوخطوطاً متوازية عبثية عند هارتونغ Hartung.

وعلى نقيض هذا التنقيط، كان غوتز Gotz ينقل الألوان بفرشاة بحجم المكنسة وكان ماثيوMathiew ينقلها بفرشاة بحجم المعسفة ثم وصلت البقعية إلى مرحلة الاستغناء عن الفرشاة عند بوللوك Pollock.

قال بول كلي ذات يوم «أنا اللون» وقالت أوكييف» باللون أستطيع أن أعبر عن أشياء لا أسماء لها «.هذا اللون الذي يشكل الصورة، ناقلاً هوية الفنان التشكيلية، انتماءه، أسلوبه، تطلعاته. كيف نستطيع التعامل معه من خلال مكتنزات ذلك الصندوق أوالعلبة الذكية الخارقة، التي تختزن ملايين الألوان المحايدة، المستقلة بذاتها والمتشابكة مع النقاط والخطوط واللوالب؟. كان اللون شيئاً مختزناً في عدسة العين، ثم أصبح مختزناً في مجاهل الصندوق.

لم يعد اللون وسيلة للتعبير عن شيئ ما، بل للتعبير عن ذاته، كلون قادر حسب براعة صاحب الصندوق، أن يكون شيئاً لا وجود له في الطبيعة. هكذا إذن، لقد حقق هذا الجهاز جميع طموحات الفنانين الثوار خلال القرن الماضي، الذين بحثوا في لوحاتهم عن صورة تمثل شيئاً لا وجود له في الواقع والتاريخ والوجدان

٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف

وصلنا في نهاية الألفية الثانية إلى حال غموض مكثف، ونحن نحاول أمام الصورة القادمة إلينا على (سطح المكتب) الذي يتصدر الجهاز الساحر تنظير جمالية وأي نظرية جمالية أوفلسفة جمالية تستطيع أن تضع أسسها، بعيداً عن صورة اعتمدت على خيالنا وانفعالاتنا، وعلى المعادلات النفسية والاجتماعية التي كنا نمارسها ونحن نمسك بزمام الريشة بملء كفنا وأصابعنا، وكنا نضخ الألوان من الأنابيب المعبأة، بكل ثقة ومسؤولية، ثم نؤسس عملاً فنياً مجسداً ينتقل إلى المعارض، يحمل اسمنا،ودورنا،ورؤيتنا،مع اعترافنا بحق المتلقى الكامل بتأويل أورفض هذا العمل.

نحن إذن على أبواب عالم جديد للصورة، يتخلى عن جميع المقومات التي اعتمدها منذ العصور الحجرية حتى عهد الحداثة، لكي يعتمد على مقومات علبة صغيرة أوصندوق محمول على حضننا، يتحدى خيالنا وذكاءنا، ويتحدى تقاليدنا وأخلاقنا.

نعم لقد كانت الصورة وسيلة للتعبير عن الكمال والجلال، عن المحبة والخير والسلام، من خلال المقدرة الإبداعية التي تجعل الجمال صيغة هذه المثل الإنسانية.

وكانت الصورة جسراً يحمل مواقف وأهداف، ترتبط بالروحي والمادي في الحياة. ترتبط بالمجتمع والثقافة والاقتصاد. وكان باستطاعة عالم الجمال من كانط إلى بومغارتن وحتى أدرنوأن يضع هيكل فلسفة ما يسمى جمال الصورة أوالشكل الفني.

ويتساءل منظروالصورة في الألفية الثالثة مرة أخرى عن مفهوم الصورة، ومعنى الفنون البصرية، هذا الاصطلاح الذي سرى وكأنه العنوان المناسب لجميع أشكال الصور والمنحوتات التي يقدمها المؤلف.

لقد تخلى دوشان Duchamps، منذ بداية القرن الماضي عن آلية الفنون البصرية، وعن المؤلف الحقيقي للصورة المسطحة أوالفراغية.فرأى أن الشيء في ذاته، بوصفه جوهر الصورة، لا يحتاج لاستنساخ، طالما أنه هوموضوع العمل الفني. وأنه من الممكن ومن العدل أن نترك الشيء بذاته يقدم نفسه للبصر، إذ كلاهما الشيء بذاته والبصر الشخصي، يتفاعلان في ساحة الفن، وأن دور المؤلف أن يضع إطاراً حول الشيء بذاته، كما كان يفعل ليوناردودافنشي عندما أراد أن يبحث في الواقع عن شيء بذاته، يراه من خلال بصر المتلقي بواسطة ورقة مفتوحة على مستطيل، نرى من خلاله ، مشهداً، أووجهاً أوأي شكل. هذا الفن الذي يعتمد على البصر، يضع المؤلف خارج عملية التذوق وهي علاقة جدلية بين المتلقي وبين الشيء.

لقد أوضحت الواقعية الجديدة أن جميع الأعمال التي قدمها المؤلفون عبر تاريخ الفن، لم تكن إلا محاولة يائسة لنقل الشيء بذاته. وتضخم هذا اليأس حتى وصل إلى حافة التجريد أوإلى تقديم لوحة عذراء بلون واحد، أوبدون لون، ويكفي أن نحرق قسماً منها، أونجرح بشفرة وجهها.

جميع أشكال المنجز التصويري التي كانت شائعة عبر تاريخ الفن كله، لم يعد لها مكان في مفهوم الصورة مع بداية الألفية الثالثة، وكانت مقدمات هذا الانقلاب، واسعة في القرن الماضي الذي ودع الألفية الثانية. وبات السؤال مؤكداً، هل فقدت الصورة مبرراتها الموضوعية، منذ ظهور آلة التصوير الشمسي، حتى ظهور آلة الكمبيوتر؟.

وهل تخلى المؤلف نهائياً عن دوره تاركاً للمتلقي اختيار الصورة، من الواقع مباشرة، طالما أن الفن يعتمد على بصره وبصيرته هو، وما على المؤلف إلا أن يضع توقيعه تحت ما التقطته شبكية المتلقي من صورة افتراضية؟.

٣- الصورة بوصفها لغة عالمية

مهما كانت الظروف الصعبة المقبلة معقدة ومهما أصبح التلفاز سبب نكبة الكتاب، وأصبح الكومبيوتر سبب نكبة تجار الصور كما يقال ، فإن الصورة تبقى مهاداً لمنجز جمالي، فالأشياء بذاتها، والطبيعة تبقى منجزاً ميتافيزيقيا وفيزيقيا ولا تشكل منجزاً فنياً إلا بالفرض. فالمؤلف لم يقض نحبه كما يقول بارت، بل لا بد من عودته سليماً معافى، بكامل جاهزيته الإبداعية، مستقلاً

عن جميع المنجزات التقنية وسيداً لها، بوعيه، وخياله، وثقافته. ومازالت الصورة سبيلاً للمعرفة الموضوعية والمستسرة الغامضة، عن طريق ما تقدمه من رمز ودلالات.لقد حلت الصورة محل اللغة التي قسمت العالم إلى إتنيات، وقوميات، وأصبحت الصورة لغة عالمية تحمل الخطاب المقروء على اختلاف الألسنة والأعراق. وتحمل بالإضافة إلى دلالاتها، جمالية مبتكرة ليست منسوخة عن جمالية الواقع والطبيعة.

وسيكون باستطاعة الصورة بوسائلها الجديدة التي تجاوزت الرقعة الثابتة (ورقة أولوحة)، أن تدخل البيوت كلها، وتخاطب الأعمار والأجناس على اختلاف مستوياتهم في الثقافة والوعي، إذ أصبح القمر الصناعي يقدم المتحف الافتراضي ،الذي ابتدأ الحديث عنه أندره مارلو، على أوسع نطاق وبوقت واحد إلى جميع القارات، أليس هذا الانتشار المتكافئ دليلاً على تحقيق عالمية الصورة، ليس بوصفها لغة فقط، بل بوصفها موجودة في كل بيت من بيوت البشر في العالم. ألا يحقق ذلك تواصلاً إنسانياً ومعرفياً يقوي الأواصر، ويحقق حواراً مستديماً، يحد من التفاوت والتعارض والصدام.؟

هل ستقوم الصورة عبر الشاشة بدور عالمي أكثر فاعلية من دورها التقليدي، وهل ستصبح أكثر ضرورة بعد أن أوحت الحداثوية بانهيارها ونهايتها. في الألفية الثالثة ستعود الصورة إلى الحضور في معرض مستمر متحول وشامل حاملة إشارات ورؤى وخصائص متميزة ومتعددة بتعدد ملايين الإرساليات التلفزيونية والمعلوماتية، والتي لم تعد محصورة في غرفة مغلقة، بل انتقلت إلى جيوبنا أو ناقلاتنا.

هكذا أصبح بوسع الصورة أن تقضي على الهيمنة التي توحي بها العولمة أوالنظام العالمي القطبي، لأنها تقوم على التعددية، طالما أنها تعني الإبداع الذي تميز بالشخصانية.

تستطيع الصورة أن تدخل إلى أبعد مجالات التلقي وأن تستقر في أعمق الشبكيات البصرية، حاملة أنماطاً من التجارب المعبرة عن خصوصيات العالم، وقادرة على تحقيق التواصل والحوار بين الأفكار والأحلام والقيم، مهما ابتعدت المسافات الحضارية والإتنية. أصبحت قادرة على تحويل الصورة من نقل الجزء إلى نقل الكل، بوصفها صورة كونية كوزموغرافية تتجاوز اللغة التي مازالت عامل تفكيك الكونية البشرية، بل هي تتجاوز الإشارة المخصصة لكي تبدوصيغة هيروغليفية، تؤسس لقراءة عالمية مشتركة، قادرة على جعل الدلالات المتنوعة محمولة على لغة تشكيلية، تتفوق على الكلمة التي لم تستطع نقل الواقع الموزع مختلفاً في جميع أنحاء العالم. وعوضاً أن تكون الوسيلة التقنية التي استغلت – قبل الكومبيوتر- لتفكيك الواقع وفصله عن الصورة، أصبحت المعلوماتية قادرة وبقوة سحرية على إعادة تشكيل الواقع من خلال صورة قادمة من جميع أطراف العالم، لكي تستقر على جميع الشاشات بوقت واحد.

لقد أراد الحداثيون إثبات فشل الصورة المنتمية للواقع والموضوع من أنها نقل زائف، وخداع للحقائق، وهيمنة على الخيال، وحصار للتأويل والتذوق، دعائية في قراءة المنجز الفني.بل وصلت الحداثة إلى دائرة الاستعمار الجمالي للتعبير عن جمالية كولونيالية، ولم تعد الصورة وسيلة للمعرفة أوطريقاً للتنوير كما كانت سابقاً، بل أصبحت طريقاً للتعارف مع الآخر بعد الاعتراف به كصنو، مهما كان حجمه الجغرافي أوالثقافي صغيرا.

الصورة الجديدة إذن، لن تكون إلغاءً لتاريخ الفن، ولن تعترف أبداً بموت المؤلف أوبجهالة المتلقي، كما أنها ستعيد الاتصال بمفهوم الفن، متجاوزة القطيعة التي وصلت إليها الحداثة. ولكن لن يكون بوسعها أن تدوس بأقدامها آثار تلك الحداثة. ستكون الصورة الجديدة ممثلة لحداثة الحداثة.

صحيح أن الحداثة القديمة كانت صفحة مضطربة من صفحات تاريخ الفن، لكنها صفحة معبرة بشكل صريح وجريء، عن واقع العصر المضطرب الذي نمت وترعرعت فيه. لقد عاصرت زمن تجاوز المتناهيات، المتناهي بالحجم والسرعة. وكان عليها أن تسم خطواتها بميسمه، وهي ليست مسؤولة عن فشلها أوانحرافها، ليست مسؤولة عن القطيعة والعدمية، لأن هواء العصر الذي كانت تعيشه ومناخه، كان قد ولّد أبعاد صورتها المهتزة، التي أورثت القلق والرعب على مصير الفن.

٤- العرض بواسطة الميديا

إن أهم عامل يعيد للصورة دورها التاريخي في التعبير عن الجمال، هوالقضاء على القطيعة والانفصال ، وهذا ما تسعى إليه محطات المعلوماتية المنتشرة في جميع أنحاء العالم بكونها قادرة على إيصال رسالتها إلى أبعد مدى، مخترقة جميع الحواجز والألغام التي يزرعها أعداؤها. ومحققة عالماً من التناص Intertextuality، لسهولة قراءة الصور بلغتها التشكيلية العالمية، وبخصوصيتها الجمالية، عبر وسائل الملعوماتية.

وفي الوقت الذي قادت فيه الميديا عملية الترغيب بالحداثة، ومؤامرة تبرير العدمية والعبثية، فإن المعلوماتية بوصفها الآلة الأكبر طموحاً لتحقيق صناعة الميديا، ستقود عملية المصالحة والحوار والتعارف بين جميع أشكال الصور والجماليات، وفي بينالي البندقية الأخير كانت أكثر عروض الصورة مقتصرة على العرض بواسطة الميديا : الكومبيوتر وأفلام الفيديووشاشات العرض، وأصبح الكلام عن الميديا التي تلتهم المؤلف، وسيلة الثورة الرقمية لتحقيق مصالحة بين أطراف العالم، على حساب المركز الذي شغله الاستغلال الإمبريالي لهذه الثورة.

لقد حققت المعلوماتية جميع طموحات النزعات الفنية السابقة، البصرية والحركية والمفهومية والتنصيب، ونقلت الصورة إلى حيّز جديد تتجمع فيه الحواس والأجناس، لتشتمل على الصورة، والحركة، والصوت. مفهوم التداخل هذا تحدث عنه رولان بارت، كما تحدث عن مفهوم الإزاحة

فوكووديلوز. وسيثبت الفن الجديد، فن الألفية الثالثة، أن ما بعد الحداثة ليس اتجاهاً لتأكيد الحداثة أوتصحيحها، بل هومجال لإعادة الفن إلى قواعده الثابتة. فالصورة ليست شيئاً مبتذلاً ممسوخاً، أومعدوماً، بل هي حضور مشخص لمعنى الفن وقد استعاد صفته كلغة عالمية ، لكي ينتشر عبر العالم في نطاق صالة عرض افتراضية موزعة في جميع أنحاء الكوكب ، مرسومة بفأر الكومبيوتر، ملوّنة بأصابع حلت محل أنابيب اللون، متجلية على شاشة تحكم في تجميع رقمياتها، العقل والخيال والصدفة والارتجال، بوقت واحد.





محرزية غضاب
« نقشة العروسة »



الفصل السادس والعشرون

مدارات العمارة التراثية

١ - العمارة عبر التاريخ

٢- فن العمارة وعوامل الهوية

٣- عوامل التبعية

٤- التحرر من التبعية المعمارية

٥- العمارة الداخلية

٦ ـ فنون الخشب

١- العمارة عبر التاريخ

ليس صعباً على الدارس الاجتماعي أوالسلالي أن يرى بعينه كيف تطورت حياة العربي من حالة البداوة والترحال في البادية إلى حالة الاستقرار الزراعي في القرية، ثم إلى حالة الاستقرار الحضاري في المدينة. ويرى الباحث أيضاً كيف يعيش الإنسان في بيئات مختلفة يتأقلم معها مشكلاً شروط علاقاته الاجتماعية والاقتصادية وشروط سكنه وراحته ورفاهيته. ومازالت الخيمة المسكن المفضل والأكثر ملاءمة لحياة الإنسان في البادية ممارساً أمور الرعي. وعدا أن الخيمة تحقق لساكنيها كثيراً من الرعاية، فهي متحركة مع ترحال البدوالرعاة الذين لا يستقرون في أرض حتى ينتقلوا إلى غيرها، ساعين وراء الكلأ والماء. لذلك قيل إنه لا حدود جغرافية لمدينة الرعاة. ولكن هذه المدينة المتنقلة لا تخلومن فكر عمراني منظم منسجم على بدائيته.

وفي المنطقة التي تشكلت بحكم الاستقرار الذي فرضته الفلاحة والزراعة في أرض مروية، أنشئت قرية تلقائية مبنية من مساكن طينية زينت بفتحات وحواجز هندسية مركبة من ألواح الطين المجفف المادة الزراعية الأولى.

لقد طبعت الزراعة ملامحها على الفنون كلها من عمارة وزخرفة ونقش ورسم، فكانت العناصر الزخرفية مستمدة من الطبيعة، الشجرة والورقة والزهرة والثمرة والسنبلة، كما كانت العمارة من طين الأرض وجذوع الشجر.

وإذا عاش في البادية وتحت ظلال الخيمة عرب أصلاء، أصبحوا فيما بعد هم الفلاحون الذين استقروا في القرية، حاملين إلى وقت طويل جميع تقاليدهم، حافظين لأنسابهم وارتباطاتهم، فلقد تشكل فيما بعد من مجموع القرى مدينة كبيرة كانت أكثر استقراراً وتقدماً.

وثمة مدن أخرى أنشئت لتكون مقراً خلافياً مثل سامراء ، أومدينة للجند مثل واسط أوالفسطاط. وفي جميع الظروف فإن المدن تنامت سكانياً بسرعة بسبب الهجرات والتزايد البشري.

لقد أصبحت المدينة بيئة مركبة من العناصر الوافدة التي اختزنت تقاليد وعادات وثقافات متنوعة، واستطاعت بذلك أن تكون بيئة جديدة متنوعة التجارب، ولكنها موحدة بفعل وحدة الايمان ووحدة الهدف الذي تجلى في سعي مستمر لنشر الدعوة الإسلامية وتحقيق فتوح لم تنقطع في جميع العهود، كانت قد زادت في تطور البيئة الاجتماعية وتقدمها.

أسهم في تحديث ملامح العمارة العربية الاختلاف في نوعية مواد البناء. فحيث يمكن الحصول بوفرة على الحجر من أسوان مصر أومن هضاب حلب أومن جبال الأطلس، فإن العمارة تكون حجرية. وحيث يكون الطين هوالمادة الوحيدة، يصبح الأساس للعمارة في العراق ودمشق. ويبدوهذا الطين بشكل لبن أي طين مجفف أوبشكل آجر أي طين مشوي. وتتجلى وفرة الخشب في الساحل المتوسطي بازدهار الصناعة المعمارية والزخرفية الخشبية في هذه المناطق العربية.

وثمة عامل آخر في تكوين طابع المدينة وطابع العمارة، هوالمناخ.إن اتساع رقعة الدول العربية الإسلامية على امتداد آلاف الأميال المربعة، وضع المدن في ظروف مختلفة مناخياً. ونحن نعرف من خلال علم الديموغرافيا اختلاف نمط الحياة والسكن باختلاف الموقع، سواء أكان هذا الموقع قريبا من البحر أومرتفعا على الجبل أوكان ساحليا أوصحراويا. ولكننا نستطيع القول إن المدن العربية تقع غالبا في المنطقة المعتدلة الشمالية، وقليل من المناطق ما هواستوائي. وقد سبب هذا العامل المناخي وحدة ثابتة كان لها دورها في وحدة العمارة العربية.

ومع ذلك وبتأثير العوامل الجغرافية فإن من المؤرخين من اتبع التقسيم الإقليمي الذي يجعل من المغرب العربي إقليما، ومن مصر والسودان إقليما ثانيا، ومن الجزيرة والخليج إقليما ثالثا، ومن بلاد الشام إقليما رابعا، ومن العراق إقليما خامسا.

أما الأندلس وصقلية فهما إقليم متميز بخصائصه الجغرافية والمناخية والحضارية أيضا. وهنا لا بد من الحديث عن إقليم صحراوي فرض نفسه في جنوبي المغرب ورزازات وفي موريتانيا بتشيت وولات، فإن نظام العمارة يكاد يكون يمنياً. فالمباني من مواد طينية كما العمارة اليمنية التي نراها في صنعاء وفي وادي حضرموت سيئون وشبام، وطريقة البناء المتطابق والزخرفة تجعل من هذه العمارة المنعزلة لأسباب صحراوية في الأولى، ولأسباب جبلية صعبة المسالك في

الثانية.جعلت لهذه العمارة خصيصة محلية فريدة فلم تتأثر بالطرز الوافدة، ولكنها تبدواليوم مهددة بالإهمال والهجرة والضياع.

وتمتاز مباني صنعاء وحضرموت في كونها مؤلفة من طوابق تصل إلى التسعة ارتفاعا، وكل طابق مخصص لوظيفة محددة، وتعمل الجدران الطينية السميكة على حفظ الحرارة وتحقيق الأمن والصلابة، وفي هذه المباني تستخدم الملاقف للتهوية والتبريد. إن هذه الخصائص تتشابه مع خصائص العمارة المغربية الصحراوية.

في التراث العمراني أنشئ المسجد والمسكن والقصر والمستشفى والمدرسة والخان كل لوظيفة محددة. ولذلك فإن الشروط المعمارية لكل بناء تختلف باختلاف وظيفته. يتضح ذلك عندما نرى أنه ليس سهلاً تغيير وظيفة أي بناء دون التضحية ببعض أوجميع جوانب الوظيفة الجديدة، لذلك اجتهد المعمار العربي على خلاف المعمار التركي أن ينشئ المساجد الاولى للإسلام على مقياس الوظيفة الجديدة التي وضع أسسها الأولى الرسول (ص) في مسجده الأول في المدينة. وهووإن استعمل بعض العناصر المعمارية القديمة التي كانت مستعملة في المعابد والكنائس، كما تم في جامع دمشق وجامع القيروان وجامع قرطبة، إلا أنه لم يستعمل المنشآت بذاتها التي كانت مخصصة لوظائف أخرى، حتى ولوكانت هذه الوظائف دينية. على عكس ما تم في استعمال كنيسة أيا صوفيا في القسطنطينية استانبول. أوفي استعمال معبد بارثينون في أثينا مسجداً للمسلمين العثمانيين. ولقد تم أحياناً استعمال بعض البيوت كمساجد، ولكن هذه لم تكن أكثر من مصلى ولم يرق واحد منها إلى مسجد جامع.

إن انشاء العمارة العربية وفق مقياس انساني يعني احترام الوظيفة التي من أجلها أنشئ أي مبنى من المباني، فليس المقصود ربط العمارة بأسلوب معين بقدر العمل على ربطه بحاجة الإنسان الذي يستعمل هذه المنشأة أوتلك. فإذا كانت وظيفة المسجد هي إقامة الصلاة الجماعية، فإن ذلك يعني إعداد المكان المناسب للمؤمنين لأقامة صلاته والاستماع إلى الخطبة وآداء الوظائف الدينية الأخرى في المسجد، من متابعة الدروس إلى قراءة القرآن، ثم إلى ممارسة الوضوء. كذلك إعداد العناصر المعمارية لإعلان الآذان من موقع مشرف عال، فأنشئت المئذنة بعد أن كان بلال يؤذن للصلاة من أعلى مكان غير مخصص في الجامع الأول. وكانت الحاجة إلى منبر لتقديم خطبة الجمعة يكون مشرفاً أيضاً، يتيح للمؤمنين المصلين مشاهدة الخطيب وسماعه. ثم كان لا بد من انشاء محراب باتجاه الكعبة يستوعب الإمام ويحدد مكانه أواتجاهه.

أما المسكن فلقد كان لايواء الناس ضمن أسرهم محققاً لهم الأمن والحماية من الاعتداء والفضول وتقلبات المناخ، ويضمن لهم استمرار علاقاتهم الاجتماعية الداخلية وسلامة صحتهم وهدوء نفوسهم. إن مقارنة بسيطة بين السكن التقليدي والسكن الحديث تبين الانحراف الشديد عن الوظيفة السكنية التي كانت الهدف الأساسي في التصميم العمراني.

لقد خرق المعمار الحديث جميع الشروط الوظيفية لمصلحة الشكل المستورد والنظري. وعندما اكتشف انحرافه لم يرجع عن خطأه بالعودة إلى المسكن التقليدي، بل حاول ابتكار الوسائل التي ترقع انحرافات العمارة الحديثة. وبعد أن كان البيت أميناً لانفتاحه على الداخل، سلحت الفتحات بشبكات الحديد، وانشئت الستائر الخشبية (اباجور) للتخفيف من حدة الشمس والبرد ولزيادة الأمن. وبعد أن كان التكييف طبيعياً يعتمد على أبراج البادغير والملاقف المختلفة الانواع كالبادنج، ظهرت المكيفات الكهربائية، كما ظهرت التدفئة المتنوعة للتخفيف من وطأة الحرارة الخارجية سخونة أوبرودة، بعد أن أصبحت الجدران اسمنتية رقيقة لا تعزل البناء بل تنقل إليه التقلبات الحرارية مضخمة.

وأنشئت المساكن في طبقات متصاعدة تناطح السحاب، وتتداخلت وتعارضت حاجات الساكنين الذين امتلكوا الشقق والطوابق. وكان لا بد من ابتكار المصاعد الكهربائية وانشاء العوازل السطحية وتشريع القوانين لتنظيم علاقات الساكنين والتخفيف من مشاكل البناء المشترك.

تجلت الوظيفة واضحة أيضاً في المنشآت الجماعية المشتركة كالحمام والمدرسة. فالحمام وهوبيت النظافة كان مقسماً إلى أقسام ثلاثة :باردة ودافئة وحارة لكي تساعد على النظافة دون أن يتعرض المستحم إلى تقلب مفاجئ. بل كان يتدرج أثناء دخوله وخروجه عبر الأقسام الثلاثة مستفيداً من ظروف هذه الأقسام. كذلك المدرسة التي كانت مركزاً لتعليم الفقه والحساب فلقد استوفت الشروط اللازمة لاستيعاب عدد كبير من الطلاب تحفظهم الغرف المغلقة وتتيح لهم الأواوين فرص الدراسة في غرف مفتوحة على الفناء. ولقد تعدد عدد الأواوين حسب تعدد مذاهب الفقه وأصبحت أربعة أواوين موزعة حسب الاختصاصات الفقهية السنية التي تبدوفي المذهب الشافعي والحنفي والمالكي والحنبلي.

تجاوزت العمارة العربية المبررات الوظيفية الأولى لكي تكون مجالاً للفن أوتكون فناً بذاتها، دون التضحية بالوظيفة الأساسية لهذه العمارة حتى أصبحت العمارة. فناً ابداعياً متميزاً في تاريخ الحضارة العربية. ويتجلى ذلك في الالواح الفسيفسائية الماثلة حتى اليوم في قبة الصخرة والمسجد الأقصى والجامع الاموي في دمشق. كما تتمثل الزخارف الخزفية والخشبية في جامع القيروان وجامع قرطبة. وأصبحت السمة الأساسية للجامع هي الغنى الفني والزخرفي الذي حدد ملامح الفن الاسلامي من رقش وزخرفة وخطوط وتشكيلات معمارية، نفذت على الحجر أوعلى الخشب، ورسمت على الجدران أوعلى البلاطات الخزفية. كما ازدهرت الفنون التطبيقية الاستعمالية التي كان لا بد منها لتأثيث المساجد مثل السجاد والشمعدان والثريات.

٢- فن العمارة وعوامل الهوية

قبل أن تنفصل الفنون التشكيلية عن العمارة حديثاً، كانت العمارة الإسلامية وعاءً لجميع أشكال الفنون الزخرفية والخطبة والصور التمثيلية.بدأ ذلك في عمارة المساجد والمدارس والقصور منذ العصور الإسلامية الأولى في جميع الأقطار التي دانت بالإسلام شرقاً وغرباً.

الأوابد الأولى التي ظهرت في القدس مثل قبة الصخرة، وفي دمشق مثل الجامع الأموي، وفي جامع قرطبة مازالت الشاهد الأول على بداية ظهور فن العمارة الإسلامية في البلاد العربية وقد استلهمت من فنون العمارة السابقة. ومع توضح معالم الجمالية المعمارية التي عكست الفكر الإسلامي والآداب والتقاليد، توضحت معالم الفن المعماري الإسلامي وأسرار وحدته الجمالية وأسباب وتنوع أساليبه، هذا التنوع الذي عرفناه من خلال تعددية الرؤية، واختلاف البيئات الثقافية والاجتماعية في المنطقة الواسعة التي امتدت عبر جزء من ثلاث قارات، القارة الآسيوية (العراق وبلاد الشام والجزيرة)، والإفريقية (بلاد المغرب)، والأوربية (في الأندلس وصقلية) وكان الإسلام والعروبة عينين لجسم واحد هوجسم الهوية القومية والحضارية.

عند البحث عن هوية العمارة الإسلامية ومقارنتها مع غيرها من أنظمة العمارة نتساءل، هل تبدوهذه الهوية في قوام العمارة بوصفها سطوح وفراغات وخطوط وانحناءات وشراشيف وأدراج وأعمدة، أم من خلال الزخارف اللاصقة بها، على جدرانها الخارجية أوالداخلية.

يتحدث المعمار المصري حسن فتحي عن هوية العمارة فيراها بسيطة ببساطة العمارة الريفية من حيث الكتل والفراغ والمشهد المنظوري، ومن خلال الزخارف التي تعززها العمارة ذاتها.

ونحن نرى العمارة أشبه باللغة ، تحمل دلالات وتقوم بوظائف إنسانية واجتماعية وثقافية، إنها لغة فراغية تمثل الإنسان. وهكذا كان تاريخ العمارة هوتاريخ حضارة الإنسان الذي أنشأ هذه العمارة وتطورها بحسب حاجاته وطموحاته وذائقته.

منذ فجر الإسلام استلهمت العمارة الأنظمة التي كانت سائدة في البلاد التي انتشرت فيها الإسلام، وبخاصة أنظمة الفنون الكلاسية والفنون الفارسية.

ومع وضوح الثقافة والفكر الإسلامي والتقاليد الاجتماعية،ابتدأت العمارة الإسلامية بالتميز والاستقلالية، نرى ذلك واضحاً في تطور نظام عمارة جامع قرطبة، بدءاً من القسم الذي أنشأه عبد الرحمن الداخل مستوحى من المسجد الأقصى والجامع الأموي بدمشق، إلى الأقسام التالية التي أنشأها عبد الرحمن الثاني وهشام والمنصور، هذه الأقسام التي حددت معالم عمارة مستقلة،وأبرزت جمالية معمارية ثابتة مازالت أساساً في تكوين فن العمارة في جميع العصور، وجميع الأقطار العربية.

ومع أن العقيدة الإسلامية التي تعتمد على مصادر الشريعة الأصلية، كانت هي الأساس في تكوين العمارة الإسلامية، فإن ثمة مجموعة من التعاليم قدمها الفقهاء تعريفاً بشروط هذه العمارة،

ففي العام ٣٧٦هـ، قدم ابن الرامي في كتابه (الإعلان في أحكام البنيان) قواعد تنظيمية وصحية هامة، كما توسع في الحديث عن الأحكام المعمارية وآثارها. ويتحدث ابن قتيبة عن شروط السكن، سواء أكان خيمة أومبنى. كما حدد المسعودي شروط الاختيار الجغرافي في البيئة البدوية لإقامة المنازل المهدومة.

تنوع النظام الاجتماعي في البلاد العربية بسبب الاختلاف البيئي والجغرافي، أي وجود المدن في المناطق الساحلية، أوالجبلية، أوالصحراوية. أوبسبب الاختلاف بالعادات والتقاليد، أوالاختلاف بالمستوى الثقافي الموروث والمتمثل بالتراث المعماري وبالآثار المنتشرة في الأقاليم والمناطق المتباعدة، الإقليم العراقي والإقليم الخليجي والجزيرة العربية، وإقليم مصر والسودان، وإقليم الشمال الإفريقي المغربي، والإقليم الأوربي الإسباني.

كانت هذه الأنظمة الاجتماعية المختلفة السبب في اختلاف أساليب العمارة، وقد يكون من الخطأ تصنيف هذه الأساليب بحسب نظام الحكم، الأموي، العباسي، الفاطمي، الموحدي.... الخ كما أنه من الخطأ تحديد الأساليب بحسب موقعها الجغرافي، ويبقى الأنسب تحديدها بحسب الأنظمة الاجتماعية التي ورثت تقاليدها الثقافية، ومن ثم التقاليد المعمارية ، أي من طبيعة النظام الاجتماعي الذي تشكل بفعل التراث القائم والتاريخ والعادات واللهجات وطريقة الحياة واللباس. وبصورة عامة تبقى العمارة جزءً من نسيج المجتمع وبنيته الفكرية .ويتميز المجتمع العربي بانتمائه الأسري والقبلي ، وبارتباطه الروحي بالقيم الإسلامية وبالقيم الطبيعية والإنسانية

تقوم العمارة الإسلامية على احترام حاجة الإنسان من العمارة ، وتتلخص هذه الحاجات بالإسكان، والأمن والراحة، والمتعة. وقد تبدوهذه الخصائص عامة في جميع أشكال العمارة في العالم، ولكن نظرة سريعة إلى نظام العمارة في الغرب مثلاً، القديم منها والحديث، نجد أنها تقوم على احترام القواعد والأنظمة المعمارية الثابتة، كالنظام الدوري والإيوني والكورنثي في الفنون الكلاسية ، ثم النظام الباروكي، وحتى أنظمة العمارة الحديثة.

لقد اتبعت أوروبا دائماً النظام المعماري الرياضي الذي فرضته ثابتاً على جميع أشكال العمارة ووظائفها، دون الاهتمام بالمعايير الإنسانية، وكان الاهتمام بالغاً بالشكل الخارجي وبكتلة العمارة وبتداخل هذه العمارة «البرانية» مع فن النحت والرسم في تحديد نظام العمارة، على عكس العمارة الإسلامية التي اعتمدت دائماً على المقياس الإنساني scale Human.

ويتجلى هذا النظام في التركيز على داخل العمارة، حيث تتحقق الوظيفة الأساسية للإسكان والمعيشة، ولذلك حملت هذه العمارة طابع «الجوّانية» دون الاهتمام بالمظهر الخارجي. والأصل في هذه العمارة هوالقسم المكشوف إلى السماء، والذي يسمى «الفناء» أو«الحوش» أو«الصحن» في المساجد.وحول هذا القسم تقوم المنشآت في طابقين، أهمها الإيوان وهوغرفة بدون جدار رابع

تطل على الفناء ، وعلى طرفيه القاعات العالية وقد زينت بروائع الزخارف الخشبية والرخامية. ويزيّن جدران الغرف المحيطة في الطابق الأرضي مداميك متناوبة باللون، تزيد في جمالها أقواس من «الأبلق»، وهوزخارف نجمية ملونة ومتنوعة مصنوعة من بلاط ملون مغروس على الألواح الحجرية. ويمتلئ فناء المبنى بأشجار الليمون والنارنج وبالياسمين والورد وفي وسط الفناء بركة مياه واسعة.

ولا يقتصر المقياس الإنساني على هذه العناصر الجمالية الغنية التي يتمتع بها الساكن، بل إن الفناء يشكل رئة السكن، يحفظ نقاوة الجوويحقق التكيّف مع ا لحرارة والوقاية من الضجيج الخارجي. وأبانت التجارب أن الهواء الخارجي لا ينفذ إلى فناء الدار، بل يحوّم فوقه محافظاً على استقرار الهواء ودرجة الحرارة فيه، ثم إن القاعات والغرف ترتفع عن مستوى سطح الصحن، فلا تفسح للهواء البارد فرصة النفاذ إلى داخل الغرف.

وتقوم المصاطب المرتفعة «الطزرات» في القاعات الكبرى بدور هام في صد الهواء البارد المتحرك على سطح القاعة المنخفض.

ثمة طريقة للتكييف الطبيعي سرت في العمارة الإسلامية تعتمد على الملاقف (ج. ملقف) أوما يسمى (البادغير)، وهوبرج يعلوالمبنى يسهل دخول الهواء عبره إلى أكثر أقسام المبنى ليحقق التكيف الحراري بشكل طبيعي.

كان على المعمار أن يربط إبداعه أولاً بالوظيفة السكنية، فيصنع برنامجاً يخدم تنوع هذه الوظيفة، سواء أكانت تعبدية ، أوتعليمية، أوصحية، أومدفنية، أوتجارية، أوسلطانية، وأدرك أن لكل من هذه الوظائف توصيفات معمارية، أتقنها وعمد إلى تطويرها وتحسينها وتنويعها. وهكذا صاحب تطور الوظائف وتعددها تطور الجمالية المعمارية، وبدا ذلك في قبة الصخرة في القدس،وقصور الحمراء في غرناطة، وفي مدرسة السلطان حسن في القاهرة.

٣- عوامل التبعية

في العصر الحديث ظهر تيار العولمة جامحاً يقوم على تنظيم استثمار الآخر، هذا النهج الاستعماري الجديد الذي ظهر في عالم الاقتصاد عن طريق وحدة السوق العالمي، وحرية التجارة، ووحدة الاقتصاد، وليس من شك أن هذا التيار الذي انطلق من أمريكا وأوروبا أولاً والذي ادعى أنه تيار أخلاقي يسعى إلى رفع مستوى الحياة في الدول الضعيفة، كان مجرد أفخاخ.

لقد أصبح تيار العولمة مصيراً عالمياً يفرض انحرافاً عن المسار القومي بفعل غلبة قوة الآخر الذي يفرض نفسه بوصفه العالم. وكان على الدول المستكينة له أن تعمل ما استطاعت على تجنب هذه الأفخاخ، وبخاصة فخ القضاء على الهوية والذاتية الثقافية المتمثلة باللغة والآداب والفنون والعمارة والتراث.

ويجب الاعتراف أن المنظمات الدولية كاليونسكوأوالإسلامية (اسيسكو) أوالعربية (الكسو)، مازالت تضع خططاً جدية لحماية الهوية الثقافية والتراث الإنساني المتنوع، ولا بد أن تقوي الدول العربية ارتباطها بمبادئ هذه المنظمات وشرعيتها لكي تحصّن نفسها من تيارات العولمة الاقتصادية وأفخاخها.

لقد أكدت المنظمات الثقافية كلها على ضرورة حماية الهوية القومية، لأنها الطريق لإغناء الثقافة العالمية، فالعولمة Globalization تختلف عن العالمية Mondialism التي تقوم على مبدأ أن العالم ليس هوالغرب فقط كما هوالأمر في العولمة، بل هوجماع الدول الكبيرة والصغيرة التي تؤلف الكون الإنساني، وهي تتغذى وتزدهر بازدهار جميع الحضارات ، ولا يمكن حصر الحضارة العالمية بمنجزات حضارة واحدة، مهما كانت أهمية هذه الدولة القطبية الأقوى.

ومع ذلك تسربت ثقافات الدول الكبرى إلى الدول الصغرى، وبخاصة ثقافة العمارة، وذلك بفعل تقارب الوظائف المعمارية الجديدة، وبفعل هيمنة التقنيات الحديثة والمواد الإنشائية الجديدة، وسيطرة وسائل النقل الحديثة على تخطيط المدن، وتحول النظام المعماري من خدمة السكان إلى خدمة الشوارع والطرقات المخصصة لتلك الآليات الجامحة.

رافق تسرب بدعة العمارة الحديثة، تنظيم تعليمي أكاديمي يبحث في تاريخ العمارة الوافدة منذ العصور القديمة إلى عصر النهضة والباروك والعمارة الحديثة، وفي التعمق في جمالية هذه العمارة بوصفها العمارة العالمية.

ولقد رافق هذا الضلال الأكاديمي، قصور واسع وشامل في تدريس جمالية العمارة الإسلامية ونظمها وتاريخها، والتعمق في دراسة شواهدها الضخمة، على الرغم من أن الاهتمام بهذه العمارة ابتدأ منذ أكثر من قرن في دراسات الآثاريين والمعماريين الأجانب ،ونحن ما زلنا ننهل معارفنا عن العمارة الإسلامية من كريزويل ومارسيه وأمثالهما.

لقد أدى هذا الإهمال في الكشف عن التراث المعماري القديم ، ودراسة الأوابد القائمة في قرطبة والقيروان والقاهرة وحلب ودمشق، والتعمق في طرق إنشائها وفي معالمها الجمالية ومنطلقاتها الإبداعية، إلى إهمال في توصيف معالم العمارة الحديثة التي تسعى إلى تأصيل مبادئها حماية للهوية الثقافية التي تحدثنا عنها.

إن أسوأ اختراق لهذه الهوية هوالاهتمام بتدريس العمارة الهجينة والتأكيد على أهميتها وعالميتها في مناهجنا التعليمية. وتسعى المنظمات الإسلامية والعربية للثقافة والتربية والعلوم إلى درء هذا الاختراق.

شكّل اقتحام التقنيات خرقاً في بنية الهوية التي اعتمدت مواد إنشائية طبيعية، الطين والحجر والخشب، وتمكنت هذه المواد الطبيعية من الحماية الكافية للمبنى، بسبب قوة عزلها ، كما حققت

اقتصاداً كبيراً في نفقات الإنشاء، نظراً لتوفر هذه المواد من الطبيعة، ملكاً عاماً للناس جميعاً. ولعل أهم ما حققته هودعم الاقتصاد، فنحن ننفق النقد الصعب على استيراد الحديد والألمنيوم للإنشاء وعلى التجهيزات التقنية الحديثة للتكيّف مع الطبيعة، ولتخفيف مساوئ العمارة الحديثة التي احتاجت المصاعد لتأمين الانتقال إلى الطوابق العليا. فلقد أصبحت العمارة الحديثة أسيرة التقنيات المستحدثة لإقامة عمارة إسمنتية برجية لا تعتمد على الأعمدة الداعمة أوعلى السقوف الخشبية.

وينتقد حسن فتحي هذه التقنيات وبخاصة استعمال الاسمنت بديلاً عن الطين ، ذلك لأن الاسمنت مادة ناقلة وليست عازلة، ويدعوإلى استعمال الطين مع الإفادة ولا شك من المواد المستحدثة التي تساعد على تحسين هذه المادة الطبيعية الرخيصة والمتاحة.

اقتحمت الحداثة منذ أكثر من قرن كامل الفكر والفن والعمارة، وفي عام ١٩٨٦ أقيم معرض في أكاديمية الفنون الجميلة في لندن تحت عنوان «تراث الحداثة» وذلك بمناسبة الاحتفال بمرور مئة سنة على ولادة لوكوربوزيه Corbusier Le، المعمار الفرنسي السويسري (١٨٨٧-١٩٦٥). وفي هذا المعرض قدمت نماذج لثلاثة من رواد الحداثة المعمارية هم: نورمان فوستر Foster الذي وصل القمة في استعمال التقنيات الحديثة، وريتشارد روجرز Rogers المشارك مع بيانوPiano في تصميم بناء مركز بومبيدوفي باريس، وجيمس سترلينغ Stirling مصمم متحف شتات غاليري في شتوتغارت - ألمانيا. ولقد أفادتنا زيارة هذا المعرض للتعرف على ثورة الحداثة في العمارة على الهوية والتاريخ والتراث.

كانت الحداثة البديل الأكثر وضوحاً في عمارة ما بعد الحرب العالمية الثانية في البلاد العربية، ولقد بلغت الحداثة المعمارية الغربية إلى درجة التطرف في المباني الضخمة ، مما أساء إلى طابع المدينة وإلى المقياس الإنساني، وإلى سيطرة الشارع ووسائط النقل في إعداد المخططات العمرانية. ولقد انتقدت الحداثة المعمارية في الغرب واشتد دعاة عمارة ما بعد الحداثة التي تعود إلى التراث والجذور والتنوع المعماري عبر العصور.

٤- التحرر من التبعية

تعتمد العمارة منذ بداية التاريخ على تلبية حاجة الإنسان ، وتتطور هذه الحاجات مع تطور الوظائف الحضارية، وتطور مفهوم الإبداع من التقليد إلى الابتكار والخلق، ومن الفطرية إلى الحداثة، ويتمثل هذا التطور في أشكال التراث المعماري عبر التاريخ.

ابتدأت طلائع البحث في التراث المعماري منذ بداية حملات الرحالة المكتشفين، وبداية نشاطات المستشرقين، وعلماء الآثار والمؤرخين.

ومع أن هذه المحاولات التي تبدوعلمية في ظاهرها، كانت لأغراض سياسية في حقيقتها، تسعى إلى التعرف على أسرار الشرق، أولتأكيد تفوق الغرب على الشرق كما يرى إدوار سعيد في

كتابه عن الاستشراق ، إلا أنه لا بد من الاعتراف أننا ابتدأنا بالتعرف على معالم التراث المعماري من خلال مؤلفات مرجعية.وكان علينا أن نعيد قراءة هذه المؤلفات على ضوء تصحيح وجهات النظر التي ترى أن نشأة العمارة الإسلامية تدين إلى المؤثرات المعمارية الراهنة في بداية ظهور الإسلام، مما جعل المرحلة الأولى من تاريخ العمارة الإسلامية، مرحلة انتقالية لم تلبث أن ظهرت مرحلة تكون الهوية المعمارية في عمارات سامراء والرقة العباسية، والقاهرة الفاطمية،والأندلس الأموية.

بعد أن بدا واضحاً تغريب الطراز العربي الإسلامي وطغيان العمارة الهجينة وتأثيرها على الهوية القومية، ظهرت انتقادات بدت أولاً خافية، ثم بدت أكثر وضوحاً في المنظمات الدولية والعربية والإسلامية التي شجعت الاتجاه نحوعمارة قادرة على تخفيف طغيان العمارة الهجينة وإبراز معالم العمارة الأصيلة التي تجلت في منجزات معمارية استحقت جوائز هذه المنظمات، مثل منظمة الآغا خان، ومنظمة المدن العربية ووجوائز اللجنة الدولية لحماية التراث الحضاري الإسلامي.

لقد اعتمدت هذه الجوائز على قواعد تتلخص في تقديم دراسات ومشاريع تكشف عن معالم جمالية مستمدة من التراث في جميع عصوره.مع محاولة التكيّف مع الوظائف الجديدة، والحاجات المدنية والوسائل التقنية المستحدثة. ولقد حققت هذه الجوائز التشجيعية نتائج هامة في توصيف مستقبل العمارة الإسلامية في البلاد العربية، سعياً لحماية الهوية المعمارية، ولكن مع التعايش السلمي مع تيارات العمارة في العالم، بعيداً عن التبعية والاستنساخ. وبرز من المعماريين الناجحين في هذه الجوائز أسماء من امثال جمال بدران، وجعفر إبراهيم طوقان، وصالح لمعي مصطفى ، ورفعت الجادرجي ، وعبد الباقي إبراهيم.

مازال التراث المعماري ماثلاً يشكل الدرس الأول في خطاب الأصالة المعمارية .ومازال قادراً على مجابهة تحدي الحداثة والغزوالثقافي والعمارة الوافدة مع الحداثة والتقنيات المبتكرة.

والدرس الأهم في خطاب الأصالة هوالهوية القومية التي أصبحت مناط النهضة الثقافية والفنية والمعمارية. ولقد تأكدت معالم هذه الهوية الثقافية القومية في الخطة الشاملة التي اشترك في إعدادها عشرات المفكرين العرب تحت رعاية المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

وثمة درس هام في توضيح معالم الأصالة تمَّ في البحث في جمالية العمارة، وفي إقامة علم جمال معماري مستقل عن قواعد علم الجمال الغربي.

ونحن نعترف أن خطاب الأصالة هومن أهم ما سعيناه لتوضيح معالمه من خلال دراسات معمقة لتاريخ العمارة الإسلامية، ولقواعدها الإنشائية والجمالية، اعتماداً على الفكر المعماري الإسلامي ، وعلى مشاركات طويلة الأمد قمنا بها في عملية البحث والتنقيب الأثري خلال عقدين

(١٩٧٠-١٩٩٠). وهكذا تكونت لدينا رؤية تزداد وضوحاً في توصيف مفهوم الجمالية العربية في الفن والعمارة.

حددت الوحدانية الإسلامية ملامح الحضارة بجميع أشكالها، وبخاصة العمارة بميزاتها الإستعمالية والفنية. وتتحدد الوحدانية بالمثل المطلق وهوالله تعالى، هذا المثل الذي يحدد جمالية العمارة والفن، كما يحدد الأصالة التي مارسها الناس جميعاً على اختلاف طبقاتهم ومذاهبهم. ويفسر المثل الأعلى الجانب الروحي في فن العمارة الذي يتوضح من خلال مبدأ الفناء الداخلي الذي تحدثنا عنه، ومن أنه القناة التي تحيل الساكن إلى ذاته للتواجد مع الملأ الأعلى.

لقد حققت العمارة الأصيلة ارتباط المؤمن بمثله الأخلاقية والجمالية والإنسانية، ويتجلى الرابط المادي في ارتباط العمارة بالوظيفة والمنفعة. ويبقى اندماج الموضوعي والذاتي في العمارة الإسلامية من أهم خصائص الأصالة المعمارية، إلى جانب التزام الوحدة الجمالية في نطاق تعددية الأساليب والمدارس.

ولابدّ من الانتباه من أن التوازن بين المنفعة والإبداع، بين الذاتية والموضوعية، بين المادية والروحانية، الذي يتمثل في العمارة الإسلامية الأصيلة، يعدّ من أهم منطلقات العمارة العالمية بعد الحداثية، أو يعني هذا أن العمارة الإسلامية تمسكت بقيم صالحة دائماً للمستقبل وللتطور والإبداع.

٥- فن العمارة في ما بعد الحداثة

بعد أن وصلت الحداثة إلى القطيعة الكارثية عن التاريخ والتراث والإنسان، ظهرت أفكار نقدية جارحة، ونحن نشارك الصديق رفعة الجادرجي في نقده عندما يقول، إن الحداثة أورثت أزمة لم يسبق لها مثيل في الوصول إلى هذه العمارة الملوثة.

ولعل الوقوف عند مصطلح ما بعد الحداثة Post modernism الذي تحدث عنه جنكز Genkes وجماعته، يفسر العجز عن وضع برنامج محدد لمستقبل العمارة .وإذا كانت الحداثة مازالت مستمرة لم تلفظ أنفاسها بعد كما يقول هابرماس ، فإنها تبقى الطريق المؤدي حتماً إلى العودة إلى التراث كما يرى بولو، وكما أراده حسن فتحي عندما رأى أن الحداثة كانت السبب إلى عودة العمارة إلى قواعدها الأولى، حيث يتحد المهندس والمعلم المعمار في ترتيب قواعد العمارة الأصيلة، الأول بتقنيات العصر وعلومه، والثاني بتقاليده المعمارية التراثية، وتلقائيته الإنسانية.

وبصورة عامة تتجه العمارة بعد الحداثة في الغرب إلى العودة إلى الجذور مع حرية الانتقاء والتوليف بين الطرز المتعاقبة عبر التاريخ، وهذا ما يؤكد قول بولوالسابق ويقرب المسافة إلى مفهوم العودة إلى الأصالة الذي نتحدث عنه.

تفتقر أكثر الكليات في العالم العربي إلى تدريس مادة العمارة العربية، تاريخاً وتراثاً وجمالية. وتنصرف بتحيّز كامل إلى التعمق والتوسع في فن تدريس العمارة العالمية من جميع العصور المعمارية، وعندما تفتحت الأبصار لتأصيل العمارة العربية الحديثة لم تساعد هذه الكليات في تصحيح مسار العمارة بالاعتماد على مراجع أكاديمية أونقدية ، وعلى جيل من الجامعيين قادر على إنقاذ العمارة من الهجانة، ومن طغيان تيار العولمة الجارف.

لقد أصبح على معاهد العمارة التأكيد على تدريس العمارة الإسلامية وفق مقرر واسع يتضمن دراسة علم التاريخ الإسلامي وعصوره، ودراسة تاريخ الحضارة الإسلامية وبخاصة حضارة العمارة ومعالمها الجمالية، على أن يكون تدريس العمارة بوصفها فن وعلم، فن له مدارسه ومبدعوه وأنصاره، ثم هي علم يخضع لقواعد ونظريات ومعادلات نقدية، تعتمد على الفكر الإسلامي وعلى حفريات ميدانية منهجية أثرية، مع دراسة التقنيات التقليدية والمستحدثة.

إن الغرض من تطوير تعليم العمارة الإسلامية التأكيد على أهميتها وبيان خصائصها والتعرف على أهم الشواهد ، والاعتماد على البرامج الحاسوبية التي تساعد على الاستزادة بالمعارف والشواهد والمصادر التي تهيئ لحلقات البحث وللرسائل الجامعية في صفوف التدريس العالي.

٦- العمارة الداخلية

أبدع المعمار في زخرفة وتزيين البيوت وفي تنسيق نباتات وأحواض الفناء، فبدا المسكن فردوساً لصاحبه، يتمتع فيه بالجمال والهدوء والعزلة والحماية.

تتجلى الصناعة اليدوية في العمارة الداخلية مؤلفة من كسوات خشبية في داخل القاعات والغرف والأواوين، وكسوات حجرية تغطي الجدران المطلة على الفناء الداخلي، ومن عناصر العمارة الداخلية، المواقد الحجرية والسلسبيل والبرك المائية والمشاكي الجدارية المخصصة للقناديل.والمقرنصات Stalactiteوهي عنصر معماري وهوأسلوب لتحميل القباب على كوابيل والمقرنصات مجموعة من الأشكال المستعملة تتطابق مع بعضها في صفوف مستقيمة على طبقات، ويسمى كل صف (الحطة) وثمة دلايات تظهر بين الحطات . وشارك الصناع في تحضير وترتيب الأحجار الملونة التي تغطي أرض الغرف والقاعات والفناء وفي تحضير الحجر المشقف والابلق وصنابير البرك المعدنية والثريات، وإعداد الأواني الزجاجية والخزفية التي يتسابق السكان لاقتنائها وعرضها في خزائن القاعات، وفي تحضير النوافذ من الزجاج المعشق.

وفي المساجد تتجلى الصناعات اليدوية في تأليف زخارف المحاريب الحجرية، كما في الجامع الأموي، والمحاريب الخشبية كما في مسجد الحلوية في حلب، وكذلك شأن المنابر فهي خشبية مزخرفة أومفرغة، أوهي حجرية رخامية.

٧ ـ فنون الخشب

يدخل في نطاق العمارة الداخلية فنون الحفر على الخشب، وتتجلى مواضيع النقش أوالحفر على الخشب نباتية وحيوانية مع خطوط كوفية مشجرة. ومن أبرزها ماتركه المرابطون في مسجد الجزائر، حيث المنبر الذي يحوي حشوات مربعة من الزخارف المغربية ـ الأندلسية، كما ترك الموحدون منبرين في جامع الكتبية بمراكش وفي جامع القصبة، والمنبر الأول مطعم بالعظم والخشب الثمين، أما الثاني مطعم بالفسيفساء الهندسي الشكل ذي التأثير المصري. ومن القطع الرائعة ماهومن الحفر على العاج والعظم أوالمطعم والمجمع والمرصع.

جميع البيوت النموذجية والتي تتاح لنا زيارتها مكسوة قاعاتها وبعض غرفها بالخشب، وكذلك أثاث هذه الغرف. وكان لهذه الصناعة اليدوية الراقية دورها في تحديد هوية العمارة الداخلية السورية، وبخاصة عمارة البيوت الكبيرة في دمشق وحلب.

وكثيراً ما يكسي الخشب برسوم العجمي وهومصطلح لطريقة محددة في التلوين تقوم على رسم عناصر زخرفية، نباتية أوهندسية بارزة ومحددة بخيط أسود أوملون، وغالباً ما تكون هذه الألوان ترابية مائية، وأحياناً ألوان كيميائية

وتتمثل صناعة الأخشاب الملونة في العمارة الداخلية في تغطية السقوف بوحدات واسعة تسمى «حلقة»، وهي مؤلفة من حصيرة كاملة خشبية في وسطها مجموعة من (الجامات) واحدة أوثلاثة، وتحيطها من الزوايا الأربع «سراويل» تصل السقوف الخشبية بالجدران الجصية الفاصلة بين السقف والجدران ،التي تغطي أيضاً بمجموعات خشبية تحتضن خزائن جدارية أومكتبات أوسلسبيل.، وعند زيارة متحف الميتروبوليتان في نيويورك نشاهد العمارة الخشبية الداخلية لقاعة دمشقية من بيت القوتلي، كما نرى قاعة حلبية لبيت الوكيل في متحف الدولة في برلين

وثمة طريقة لزخرفة الخشب تعتمد على تقسيم الخشب إلى قطع هندسية لتكوين زخرفة هندسية. ومثالها زخارف محراب ومنبر صلاح الدين الأيوبي الذي نقل إلى المسجد الأقصى الذي أحرقه الصليبيون. وصانع هذا المنبر معالي بن سلمان وأبناؤه الذين اشتهروا بصناعة الحفر على الخشب، ومن آثارهم عدا منبر المسجد الأقصى ، منبر الجامع الأموي بحلب ومحراب إبراهيم الخليل في قلعة حلب وتابوت الشافعي في القاهرة.

ومع أن أطر الأبواب والنوافذ وقواعد الجدران، ولوح السلسبيل هي من الحجر الملون والأبلق وهوطريقة في الزخرفة تقوم على سكب ملاط ملون في تجاويف ينقشها الصانع على طبقة جصية بأشكال هندسية رائعة.وتزين ألواح الأبلق حواش وسواكف الأبواب والنوافذ وبطون أقواس الأواوين.

قبل أن ينتشر الأثاث الحديث المؤلف من مقاعد واسعة لغرف الاستقبال أوالجلوس أوأثاث خاص لغرف الطعام والنوم، كان ثمة أثاث فاخر يتجمع غالباً في قاعات الاستقبال. ويتألف هذا الأثاث من قطع خشبية تؤلف الصناديق الخاصة (لحفظ الثياب) في أدراجها وتسمى البيرو، ولها قاعدة عليا تسمى (الظهر) يرسم عليها رسوم بديعة وأشياء رمزية وقد تنهض فوقه مرآة ذات إطار. ومن مناضد صغيرة تسمى (اسكملة). ومن خزانة عرضانية منخفضة تسمى (جاردينة) بعرض مترين فوقها إطار ذومرآة فوقه تاج، وعلى جانبيه جناحان لعرض تحف على رفوف.

وهذا الأساس مصنوع من خشب الجوز المطرز بالصدف والعظم المحدد بقضبان من الفضة أوالقصدير أوالنحاس الأحمر، وموضوع الزخارف وردات وعروق شجرية وزنابق.وهي طريقة في الزخرفة تعتمد على قطع من الصدف أوالعظم، ترصف مع بعضها لتشكل عنصراً زخرفياً على طريقة صناعة الفسيفساء، ولذلك أطلق عليه اسم الموزاييك أي الفسيفساء.

ولقد طرأ على هذه الصناعة اليدوية الفنية أسلوب عملي سرّع من إنتاج هذا الفن التطبيقي وأكد دقته وصوابه.

وقد يصنع الأثاث من الخشب المحفور ويسمى بالقيصري، وطريقة القيصري تجعل الصيغ بارزة عن طريق كف الخشب أي إبرازه محدباً.

ومن الزخارف التي اختصت بها الفنون الإسلامية، صناعة خرط الخشب التي عرفت في العصور الرومانية أيضاً، وقد بدت هذه الزخارف المخروطة في صنع المنابر والمقاصير في الجوامع، كما في جامع القيروان – تونس، وفي جامع الأزهر- القاهرة، وبدا في الدور والقصور والوكالات من خلال الحواجز والمشربيات. واكتسبت هذه الخشبيات المخروطة رقة ودقة وإيقاعاً مستعينة بقطع الخرط الخشبية المتناهية الصغر، والتي تتآلف مع بعضها مشكلة حواجز وشبكيات احتلت أحياناً الواجهات المعمارية تعبيراً عن زخرفة دقيقة مكلفة أنفق الصانع جهداً وفناً في إنشاءها. ولوحدات هذه الزخارف تسميات متعارف عليها، مثل العرناس، المسدس، الدقماق، الوردة، المايل والعريجة، والصليب... وهي تسميات أطلقها الصناع المهرة.

وتحمل زخارف الخزف العثماني تسميات بحسب مواضيعها، مثل زخارف الوردات الأربعة وزخارف ورق الورد، والأرابيسك، وابراهام....

وتزود الرقوش على الخشب أوالمعدن بإضافة أشرطة معدنية عن طريق الترصيع أوالتنزيل Incrustation، وذلك بعد نقش الخشب أوالمعدن ثم تنزيل المعدن المطعّم على مسار النقش. وثمة طريقة أخرى تسمى التكفيت Inlaying حيث يتم التطعيم بتثبيت صفائح رقيقة بالمسامير على سطح المعدن الأساسي.

ويتم الترصيع على المعادن بأشرطة من النحاس أوالبرونز، أوالفضة أوالذهب ويتم دقها في مسار النقش المرسوم مسبقاً. وفي المتاحف العالمية نماذج من التحف الدمشقية المرصعة من أبرزها مقلمة ومبخرتين، وصحن من النحاس المرصع بالذهب والفضة معاً محفوظة في متحف المتروبوليتان في نيويورك. وتتألف رسومها من جامات ومعينات وأشكال على صورة عناصر نباتية أوزخارف مصغرة.

ملحق الصور

سامي محمد (الكويت)

وجيه نحلة- لبنان

فريسك قصر الحيرالغربي في متحف دمشق٣٠

الخط في المصاحف ٥

رقيم الأبجدية ٣٨

قاعة متحف ميتروبوليتان٢٩

قصر العظم٣٢

البيت الدمشقي٣١

مقياس الخط الموزون

من خطوط المستعصمي

من مرقنات الواسطي

من المنمنمات الفارسية

نموذج من الفن الاستشراقي Roberston.CH

من الفن الاستشراقي R، Ernest

محمد راسم (الجزائر)

توفيق طارق (سوريا)

نذير نبعه (سوريا)

١٠-محرزية غضاب (المغرب)

١١-يوسف كامل (مصر)

١٢-فائق حسن (العراق)

١٣ - سعاد سليم (العراق)

١٤- ميشيل كرشه (سوريا)

١٥- رفيق شرف (لبنان)

١٦- جبر علوان (العراق)

١٧- أحمد معلا (سوريا)

أحمد شرقاوي (المغرب)

١٩- عبد الحليم رضوي (العربية السعودية)

محمود مختار (مصر)

جواد سليم (العراق)

صلاح عبد الكريم (مصر)

٢٣- سامي محمد (الكويت)

عبد الهادي الجزار (مصر)

جاذبية سري (مصر)

فؤاد كامل (مصر)

مروان قصاب باشي (سوريا)

الهادي التركي (تونس)

فاتح المدرس(سوريا)

تحية حليم (مصر)

جارية محمود (مصر)

جميل حمودي (العراق)

شاكر حسن آل سعيد (العراق)

محمود حماد (سوريا)

نجا مهداوي (تونس)

ضياء عزاوي (العراق)



المراجع

- أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق .
- عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم و الأخبار ـ طبعة بولاق
- بدر الدين ابو غازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة
- أبو علي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج
- ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢
- حسن فتحي: العمارة من أجل الفقر - ترجمة لكتاب:

Uni Chicago – poor :for Architecture .H Fathi

- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص ٤٨ - ٦٥.
- إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت
- عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية- وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨
- مصطفى أورغور دورمان : فن الخط - إرسيكا - اسطنبول – ترجمة عن التركية
- عبد الكبير الخطيبي و محمد سجلماسي : ديوان الخط العربي – الدار البيضاء – ترجمة عن الفرنسية
- حسن المسعود : الخط العربي – نشر فلاماريون- باريس – ترجمة عن الفرنسية
- زهير حميدان- أعلام الحضارة العربية الإسلامية- المجلد الثالث- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦
- دونالد .ر. هيل: العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية- عالم المعرفة- الكويت- ٣٠٥ عام ٢٠٠٤ ولهذا المستشرق عدد من الكتب بالإنكليزية في هذا الموضوع.
- د. ثروت عكاشة موسوعة التصوير الإسلامي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ١٩٩٩ ١٩٧٣
- أبو العز بن إسماعيل الجزري: الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل، تحقيق أحمد يوسف الحسن- منشورات معهد التراث العربي بحلب ١٩٧٦.
- عفيف البهنسي:من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن – دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٩٩
- عفيف البهنسي :علم الجمال وقراءات النص الفني – دار الشرق للنشر – دمشق ٢٠٠٤
- عفيف البهنسي: منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع اسيسكو-الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية.
- عفيف البهنسي :جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت .

-عفيف البهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو ـ دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠.

-A . Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris--

-A . papadopoulo L 'Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -

-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -

-O . Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣

-P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣

- T . Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦

- Ch .Jencks :L´architecture Postmoderne - Paris١٩٧٨

-M . Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F . Hasan - Paris ١٩٦٢

-K . A . C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford ١٩٤٠

- فيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من وVan Berchem et Delorey-

-R. Ettinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

وترجمه إلى العربية عيسى سلمان وسليم طه التكريتي في بغداد

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d´œvres au Musee National des Beaux Art ،d´Alger .

-R .Bezombes :L´Exotisme dans l´art et la pensee Elsavier -Paris ١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire ١٩٦١ -

-J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London - December ١٩٨٦

-Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris - ١٩٧٢ P.Poulot:Patrimoine et Modernite – Paris.١٩٩٨ –

-M .Jimenez - Qu´est– ce que l èsthetique -Gallimard – Paris ١٩٩

-T.W .Adorno :Thèorie esthetique .Paris١٩٩٧

G.W.F .Hegel :Esthetique Paris.١٩٤٤

-M .Heidegger :Chemins qui ne mènent nulle part .Paris Gallimard ١٩٦٢

-J.F .Lyotard :La Condition post moderne Paris ١٩٧٩

Gustave le Bon : la Civilisation Arabe -Bib.de Firimin Didot -Paris .١٨٨٤

-Paul Klee :Ecrits sur l´art -Paris ١٩٨٠ -١٩٧٧

الفهرس

الصفحة

الفصل الأول - آخر مدارات الإبداع
١- على عتبة الألفية الثالثة......................
٢- التحايث بين عقلين.......................
٣- منطقة العمل الكثيف......................
٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز ....
٥- ذكاء الآلة والمهارة ....
الفصل الثاني- أواصر الفنون
١- علم الجمال المقارن ....
٢ - الصورة موسيقا ....
٣- العمارة الموسيقية والحدس ....
٤- بين الإبداع والعلم ....
٥- الألوان الشفافة نشيد النور ....
٦- الحركة والزمان في العمارة ....
الفصل الثالث -التواصل الفني

١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل ....
٢- الجماليات التشكيلية ....

الصفحة

٣- حدود الفنون البصرية ....
٤- القطيعة الكارثية والتمرد ....
٥- هيمنة عصر الآلة ....

الفصل الرابع- أزمة المعيار الفني

١- الأشياء الجاهزة ....
٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن ....
٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم ....
٤- الوجه الآخر للمنفعة ....

الفصل الخامس- الجمالية العربية

١- في علم الجمال العربي ....
٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح ....
٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي......
٤- المنظور الروحي ....
٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ....
٦- الجمالية الفنية والفكر العربي ....
٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية ....
٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية ....

الفصل السادس- المدار التاريخي

١ ـ مراحل تكون الابداع الفني ....

الصفحة

٢ ـ أحقاب الإبداع الفني.....................
٣- واقع الإبداع العربي ....

الفصل السابع- المدار التطبيقي الصناعي
١-الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع ....
٢- فن الفخار والخزف ....
٣ فن النحت الخزفي ....
٤ - صناعة الزجاج بوصفها فناً ....
٥- الفسيفساء ....
٦- تاريخ النسيج ....
٧- السجاد ....
٨- المعادن وصناعة السيوف والحلي...............
الفصل الثامن- المدار الزخرفي والكتاب
١- الرقش أو الزخرفة ....
٢- الرقش العربي (أرابيسك ....
٣- فن الأيقونة ....
الفصل التاسع - فن الخط والكتابة
١- الخط العربي ....
٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة ....
الصفحة
٣- الأقلام الستة ....
٤- أشهر الخطاطين ....
الفصل العاشر- مدار الفنون التصويرية
١- تحريف التصوير ....
٢-الرسوم الجدارية ....
٣- الفنون الشعبية ....
٤ - فن الترقين ....
٥- فن الواسطي ....
٦- مرقنات مؤلفات الجزري ....

٧- المنمنمات ....

الفصل الحادي عشر- مدار التلقائية

١- بداية التلقائية ....

٢- خصائص التلقائية ....

٣- الرسم على الزجاج ....

٤- تنوع المنظور ....

٥- رسم الشخوص التمثيلية ....

الفصل الثاني عشر- مدارالإبداع الغربي

١-تطور الإبداع في الغرب ....

٢- انتشار الفن الغربي ....

٣- أزمة الفن الغربي.......................

الصفحة

الفصل الثالث عشر- الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى

١- الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً ....

٢- إتجاهات الفن العربي في البلاد العربية ....

٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة ....

٤- الفن العربي في أبحاث المستشرقين ....

٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية ....

الفصل الرابع عشر- مدار التمغرب

١- بداية دروس التمغرب في أوروبا ....

٢ ـ متاحف الفن الغربي ....

٣- بداية الفن الجديد في البلاد العربية ....

٤ ـ الانفتاح نحوالغرب ....

٥ـ بدايات التمغرب ....

٦- الغزوالثقافي الفرنسي ....

الفصل الخامس عشر- مدارات الثقافة الفنية

١- المعارض الفنية الأولى ....
٢- المتاحف الفنية الرائدة ....
٣- طلائع الجمعيات الفنية ....
٤- بدايات التدريس الأكاديمي ....

الفصل السادس عشر- مدارات اللوحة العربية

١- اللوحة العربية والعالم ....

الصفحة

٢- مراحل تكون اللوحة ....
٣- جيل الرواد ....

الفصل السابع عشر- مدار مدارس الفن التشكيلي :

١-الواقعية ....
٢- التمرد على الأكاديمية ....
٣ ـ نحوالاتجاه الانطباعي ....
٤ـ السريالية العربية ....
٥- رواد التجريدية ....
٦ ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة ....
٧- رواد الهزلية (الكاريكاتير) ....

الفصل الثامن عشر- مدار البحث عن الهوية

١- بين الهوية والتبعية ....
٢- توضيح فلسفة التراث ....
٣- الحداثة والعالمية ....
٤- الروحانية والمادية ....
٥- المعاصرة والتبعية ....

الفصل التاسع عشر - مدارات الأصالة والحداثة

١ ـ الهوية الوافدة ....
٢- عصر الحداثة ....

الصفحة

٣- نسبية الحداثة ....

٤ ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية ....

الفصل العشرون- مدارات تأصيل الفن

١- إتجاهات التأصيل ....

٢- المواقف الابداعية المتحررة ....

٣- العودة إلى فن المنمنمات ....

٤-المواضيع الشعبية ....

٥- الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة ....

الفصل الحادي والعشرون- بعد الحداثة والعودة إلى الفن التلقائي

١- الأصالة والتلقائية ....

٢- اتجاهات التلقائية المعاصرة ....

٣- التلقائية عند الصغار ....

الفصل الثاني والعشرون- الفن الحديث والتراث

١- التقاليد التراثية ....

٢ ـ مسألة التحريم ....

٣- أصول الفن العربي ....

٤ـ الفن الحديث و تأصيل الإبداع ....

الفصل الثالث والعشرون- البحث عن الهوية

١- الهوية في الفن.......................

٢- تقييم الفن الحديث ....

الصفحة

٣- نحونظرية فنية عربية ....

٤- فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة...............

٥- البحث عن الجمال المحض ....

الفصل الر ابع والعشرون - مستقبل الصورة
١- أزمة الموضوع ....
٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف ....
٣- الصورة بوصفها لغة عالمية ....
٤- العرض بواسطة الميديا ....
الفصل الخامس والعشرون - مدارات العمارة التراثية
١- العمارة عبر التاريخ ....
٢- فن العمارة وعوامل الهوية ....
٣- عوامل التبعية ....
٤- التحرر من التبعية المعمارية ....
٥- فن العمارة في ما بعد الحداثة................
٦- العمارة الداخلية ....
٧ ـ فنون الخشب ....
ملحق الصور..............................
المراجع................................

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب البحث في مفهوم الإبداع وفي مراحل تكوينه عربياً ودولياً.مع التمييز بين الإبداع الصناعي الذي تجلى بالحرف اليدوية ، والإبداع التشكيلي المتعدد الأساليب بحسب إتجاهات المبدعين ، مما يشمل الإبداع الزخرفي والخطي ثم الإبداع المعماري. موضحاً أهمية المرحلة التلقائية في تكوين جمالية الصورة. وصولاً إلى بدايات تكون الثقافة الفنية التي خضعت للتبعية التمغربية وقد سبقها الاستشراق الفني ومؤثراته التعليمية.

وتوقف الكتاب باهتمام عند بحث تأصيل الابداع وضرورة الإسهام في تصحيح مسار الحداثة

.

هكذا يسعى الكتاب إلى تأسيس مفهوم فلسفي لآلية الإبداع الفني ، بمنظور محلي ، معتمداً على شهادات فكرية من أبرز أعلام الفلسفة الجمالية الحديثة .

عفيف البهنسي

باحث موسوعي في مجال الفن والعمارة والزخرفة والخط، بوصفها أطياف إبداع يخضع لمفهوم جمالي موحد بفعل الثقافة الواحدية المؤسسة لذاتية الفن وفلسفته.

لقد دعم المؤلف أبحاثه النظرية بتطبيقات عملية مارسها أوأشرف عليها في نطاق المسؤليات الإدارية والفنية والتعليمية التي تولاها خلال ستة عقود في سوريا وخارجها ، متعاوناً بخبراته مع الجامعات والمنظمات الدولية والإسلامية والعربية. ومازال مشاركاً معها بكفاءته وإنجازاته ومؤلفاته ، في تحديث وتأصيل الإبداع العربي بجميع أشكاله.

ويعدّ كتابه الجديد الذي نقدمه للقراء باعتزاز تحت عنوان « مدارات الإبداع « فصلاً من فصول مشروعه في بناء فلسفة الجمالية العربية ، إستكمالاً لفصول سابقة صدرت عنه في كتب مستقلة عن الحداثة ، والأصالة ، والهوية الثقافية.

المراجع

- الفنون الاسلامية « المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة» أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول ١٩٨٣ انظر ص ٥٢ بحثنا بعنوان « معاني النجوم في الرقش العربي» .

انظر في المصدر الأخير بحث، على اللواتي « خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي» .أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق.انظر كتابنا جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت.

انظر كتابنا الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠ .

عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ـ طبعة بولاق

بدر الدين ابوغازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة

رفيق شرف يتكلم – بيان رقم ١ (مجلة الثقافة العربية)- ليبيا عدد٣ -١٩٧٤

أبوعلي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج

ميتشك «مفتاح كنوز السنة» ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي ـ طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص٨٣ طلال معلا: المحترف الإماراتي – الشارقة -الإمارات العربية – ٢٠٠٣\

ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢

حسن فتحي العمارة من أجل الفقر- ترجمة لكتاب :

Fathi Architecture for poor – Uni Chicago: ١٩٧٣

- الزركشي، «إعلام الساجد بأحكام المساجد» طبع وزارة الأوقاف – القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٢٦.

رسالة ماجستير للباحث عبد الرحمن صالح الأطرم (جامعة الإمام محمد بن سعود)

ابن قتيبة: عيون الأطباء ج١ طبع دار الكتاب العربي

المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص٤٨-٦٥

بيتر مارتين وشرمان: فخ العولمة- عالم المعرفة – الكويت ٢٣٨

إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت

د. عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية-وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٨

د.عفيف البهنسي- منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع المنظمة الإسلامية للعلوم والتربية والثقافة - الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية

A .Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris- A .papadopoulo L ' Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -

-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -

- O .Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣

-.P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣

- T .Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦

-٢٣٨ Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

-K .A .C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford١٩٤٠

- وفيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من Van Berchem et Delorey-

-R.Ehinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d ´art au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger

-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire١٩٦١ -

-J J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London -December ١٩٨٦

- Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

- Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris-- ١٩٧٢ P.Poulot : Patrimoine et Modernite – Paris١٩٩٨ –



عفيف البهنسي

ملخص السيرة الذاتية

دكتور تاريخ الفن والعمارة من جامعة باريس – الصوربون ١٩٦٤ -

دكتور الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باريس- الصوربون١٩٧٨

مؤلف أكثر من٧٠ كتابا مرجعيا وموسوعيا ومعاجم في العمارة والفكرالجمالي. ترجم بعضها إلى اللغات الغربية

حائز على ١٣ وسام بدرجه قائد من رؤساء دول عالمية وعربية

الحائز على الجائزة الأولى في الفن الإسلامي – منظمه المدن والعواصم الإسلامية

جرى تكريمه من IRCICA – استانبول. ومن أمارة الشارقة. وجمهورية اليمن ومن وزاره الثقافة في سوريا. ومن جامعة دمشق

حمل عشرات براءات التقدير



الصور

رقيم طيني بكتابة مسمارية٢٢

صحن من الخزف٢

إناء خزف -١

التكية السليمانية ٣٣

مزهرية خزفية ٥

الأواني الزجاجية ١٠-١٢

الفسيفساء في الجامع الأموي٣٢

فسيفساء شهبا١٧

فسيفساء آفاميا١٦

- آنية معدنية ٣

تمثال برونزي ٧

قنا ع حمص الفضي ٨

السيف الدمشقي والجوهر٣٤

نماذج من الصياغة القديمة ١٣

اواني الرصافة١٨

حلي ٨-١٥-١٤

فريسك دوراأوروبوس في متحف دمشق١٩

فريسك قصر الحيرالغربي في متحف دمشق٣٠

الخط في المصاحف ٥

رقيم الأبجدية ٣٨

قاعة متحف ميتروبوليتان٢٩

قصر العظم٣٢

البيت الدمشقي٣١

مقياس الخط الموزون

من خطوط المستعصمي

من مرقنات الواسطي

من المنمنمات الفارسية

نموذج من الفن الاستشراقي Roberston.CH

من الفن الاستشراقي Ernest ،R

محمد راسم (الجزائر)

توفيق طارق (سوريا)

نذير نبعه (سوريا)

١٠-محرزية غضاب (المغرب)

١١-يوسف كامل (مصر)

١٢-فائق حسن (العراق)

١٣ - سعاد سليم (العراق)

١٤- ميشيل كرشه (سوريا)

١٥- رفيق شرف (لبنان)

١٦- جبر علوان (العراق)

١٧- أحمد معلا (سوريا)

أحمد شرقاوي (المغرب)

١٩- عبد الحليم رضوي (العربية السعودية)

محمود مختار (مصر)

جواد سليم (العراق)

صلاح عبد الكريم (مصر)

٢٣- سامي محمد (الكويت)

عبد الهادي الجزار (مصر)

جاذبية سري (مصر)

فؤاد كامل (مصر)

مروان قصاب باشي (سوريا)

الهادي التركي (تونس)

فاتح المدرس(سوريا)

تحية حليم (مصر)

جارية محمود (مصر)

جميل حمودي (العراق)

شاكر حسن آل سعيد (العراق)

محمود حماد (سوريا)

نجا مهداوي (تونس)

ضياء عزاوي (العراق)



المراجع

- أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق .
- عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم و الأخبار ـ طبعة بولاق
- بدر الدين ابو غازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة
- أبو علي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج
- ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢
- حسن فتحي: العمارة من أجل الفقر - ترجمة لكتاب:

Uni Chicago – poor :for Architecture .H Fathi

- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص ٤٨ - ٦٥.
- إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت
- عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية- وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨
- مصطفى أورغور دورمان : فن الخط - إرسيكا - اسطنبول – ترجمة عن التركية
- عبد الكبير الخطيبي و محمد سجلماسي : ديوان الخط العربي – الدار البيضاء – ترجمة عن الفرنسية
- حسن المسعود : الخط العربي – نشر فلاماريون- باريس – ترجمة عن الفرنسية
- زهير حميدان- أعلام الحضارة العربية الإسلامية- المجلد الثالث- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦
- دونالد .ر. هيل: العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية- عالم المعرفة- الكويت- ٣٠٥ عام ٢٠٠٤ ولهذا المستشرق عدد من الكتب بالإنكليزية في هذا الموضوع.
- د. ثروت عكاشة موسوعة التصوير الإسلامي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ١٩٩٩ ١٩٧٣
- أبو العز بن إسماعيل الجزري: الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل، تحقيق أحمد يوسف الحسن- منشورات معهد التراث العربي بحلب ١٩٧٦.
- عفيف البهنسي:من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن – دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٩٩
- عفيف البهنسي :علم الجمال وقراءات النص الفني – دار الشرق للنشر – دمشق ٢٠٠٤
- عفيف البهنسي: منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع اسيسكو-الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية.
- عفيف البهنسي :جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت .

-عفيف البهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو ـ دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠.

-A . Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris--

-A . papadopoulo L 'Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -

-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -

-O . Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣

-P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣

- T . Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦

- Ch .Jencks :L ´architecture Postmoderne - Paris١٩٧٨

-M . Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F . Hasan - Paris ١٩٦٢

-K . A . C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford ١٩٤٠

- فيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من وVan Berchem et Delorey-

-R. Ettinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

وترجمه إلى العربية عيسى سلمان وسليم طه التكريتي في بغداد

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d´œvres au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger .

-R .Bezombes :L´Exotisme dans l´art et la pensee Elsavier -Paris ١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire ١٩٦١ -

-J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London - December ١٩٨٦

-Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris - ١٩٧٢ P.Poulot:Patrimoine et Modernite – Paris.١٩٩٨ –

-M .Jimenez - Qu´est– ce que l èsthetique -Gallimard – Paris ١٩٩

-T.W .Adorno :Thèorie esthetique .Paris١٩٩٧

G.W.F .Hegel :Esthetique Paris.١٩٤٤

-M .Heidegger :Chemins qui ne mènent nulle part .Paris Gallimard ١٩٦٢

-J.F .Lyotard :La Condition post moderne Paris ١٩٧٩

Gustave le Bon : la Civilisation Arabe -Bib.de Firimin Didot -Paris .١٨٨٤

-Paul Klee :Ecrits sur l´art -Paris ١٩٨٠ -١٩٧٧

الفهرس

الصفحة

الفصل الأول - آخر مدارات الإبداع

١- على عتبة الألفية الثالثة......................

٢- التحايث بين عقلين.......................

٣- منطقة العمل الكثيف......................

٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز ....

٥- ذكاء الآلة والمهارة ....

الفصل الثاني- أواصر الفنون

١- علم الجمال المقارن ....

٢ - الصورة موسيقا ....

٣- العمارة الموسيقية والحدس ....

٤- بين الإبداع والعلم ....

٥- الألوان الشفافة نشيد النور ....

٦- الحركة والزمان في العمارة ....

الفصل الثالث -التواصل الفني

١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل ....
٢- الجماليات التشكيلية ....

الصفحة

٣- حدود الفنون البصرية ....
٤- القطيعة الكارثية والتمرد ....
٥- هيمنة عصر الآلة ....

الفصل الرابع- أزمة المعيار الفني

١- الأشياء الجاهزة ....
٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن ....
٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم ....
٤- الوجه الآخر للمنفعة ....

الفصل الخامس- الجمالية العربية

١- في علم الجمال العربي ....
٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح ....
٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي......
٤- المنظور الروحي ....
٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ....
٦- الجمالية الفنية والفكر العربي ....
٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية ....
٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية ....

الفصل السادس- المدار التاريخي

١ ـ مراحل تكون الابداع الفني ....

الصفحة

٢ ـ أحقاب الإبداع الفني....................
٣- واقع الإبداع العربي ....

الفصل السابع- المدار التطبيقي الصناعي
١-الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع ....
٢- فن الفخار والخزف ....
٣ فن النحت الخزفي ....
٤ - صناعة الزجاج بوصفها فناً ....
٥- الفسيفساء ....
٦- تاريخ النسيج ....
٧- السجاد ....
٨- المعادن وصناعة السيوف والحلي..............
الفصل الثامن- المدار الزخرفي والكتاب
١- الرقش أو الزخرفة ....
٢- الرقش العربي (أرابيسك ....
٣- فن الأيقونة ....
الفصل التاسع - فن الخط والكتابة
١- الخط العربي ....
٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة ....
الصفحة
٣- الأقلام الستة ....
٤- أشهر الخطاطين ....
الفصل العاشر- مدار الفنون التصويرية
١- تحريف التصوير ....
٢-الرسوم الجدارية ....
٣- الفنون الشعبية ....
٤ - فن الترقين ....
٥- فن الواسطي ....
٦- مرقنات مؤلفات الجزري ....

٧- المنمنمات ....

الفصل الحادي عشر- مدار التلقائية

١- بداية التلقائية ....

٢- خصائص التلقائية ....

٣- الرسم على الزجاج ....

٤- تنوع المنظور ....

٥- رسم الشخوص التمثيلية ....

الفصل الثاني عشر- مدارالإبداع الغربي

١-تطور الإبداع في الغرب ....

٢- انتشار الفن الغربي ....

٣- أزمة الفن الغربي.........................

الصفحة

الفصل الثالث عشر- الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى

١- الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً ....

٢- إتجاهات الفن العربي في البلاد العربية ....

٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة ....

٤- الفن العربي في أبحاث المستشرقين ....

٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية ....

الفصل الرابع عشر- مدار التمغرب

١- بداية دروس التمغرب في أوروبا ....

٢ ـ متاحف الفن الغربي ....

٣- بداية الفن الجديد في البلاد العربية ....

٤ ـ الانفتاح نحوالغرب ....

٥ـ بدايات التمغرب ....

٦- الغزوالثقافي الفرنسي ....

الفصل الخامس عشر- مدارات الثقافة الفنية

١- المعارض الفنية الأولى ....
٢- المتاحف الفنية الرائدة ....
٣- طلائع الجمعيات الفنية ....
٤- بدايات التدريس الأكاديمي ....
الفصل السادس عشر- مدارات اللوحة العربية
١- اللوحة العربية والعالم ....
الصفحة
٢- مراحل تكون اللوحة ....
٣- جيل الرواد ....

الفصل السابع عشر- مدار مدارس الفن التشكيلي :
١-الواقعية ....
٢- التمرد على الأكاديمية ....
٣ ـ نحوالاتجاه الانطباعي ....
٤ـ السريالية العربية ....
٥- رواد التجريدية ....
٦ ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة ....
٧- رواد الهزلية (الكاريكاتير) ....
الفصل الثامن عشر- مدار البحث عن الهوية
١- بين الهوية والتبعية ....
٢- توضيح فلسفة التراث ....
٣- الحداثة والعالمية ....
٤- الروحانية والمادية ....
٥- المعاصرة والتبعية ....
الفصل التاسع عشر - مدارات الأصالة والحداثة
١ ـ الهوية الوافدة ....
٢- عصر الحداثة ....

الصفحة

٣- نسبية الحداثة ....
٤ ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية ....
الفصل العشرون- مدارات تأصيل الفن
١- إتجاهات التأصيل ....
٢- المواقف الابداعية المتحررة ....
٣- العودة إلى فن المنمنمات ....
٤-المواضيع الشعبية ....
٥- الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة ....
الفصل الحادي والعشرون- بعد الحداثة والعودة إلى الفن التلقائي
١- الأصالة والتلقائية ....
٢- اتجاهات التلقائية المعاصرة ....
٣- التلقائية عند الصغار ....
الفصل الثاني والعشرون- الفن الحديث والتراث
١- التقاليد التراثية ....
٢ ـ مسألة التحريم ....
٣- أصول الفن العربي ....
٤ـ الفن الحديث و تأصيل الإبداع ....
الفصل الثالث والعشرون- البحث عن الهوية
١- الهوية في الفن.......................
٢- تقييم الفن الحديث ....

الصفحة
٣- نحونظرية فنية عربية ....
٤- فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة..............
٥- البحث عن الجمال المحض ....

الفصل الر ابع والعشرون - مستقبل الصورة
١- أزمة الموضوع ....
٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف ....
٣- الصورة بوصفها لغة عالمية ....
٤- العرض بواسطة الميديا ....
الفصل الخامس والعشرون - مدارات العمارة التراثية
١- العمارة عبر التاريخ ....
٢- فن العمارة وعوامل الهوية ....
٣- عوامل التبعية ....
٤- التحرر من التبعية المعمارية ....
٥- فن العمارة في ما بعد الحداثة................
٦- العمارة الداخلية ....
٧ ـ فنون الخشب ....
ملحق الصور...............................
المراجع.................................

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب البحث في مفهوم الإبداع وفي مراحل تكوينه عربياً ودولياً.مع التمييز بين الإبداع الصناعي الذي تجلى بالحرف اليدوية ، والإبداع التشكيلي المتعدد الأساليب بحسب إتجاهات المبدعين ، مما يشمل الإبداع الزخرفي والخطي ثم الإبداع المعماري. موضحاً أهمية المرحلة التلقائية في تكوين جمالية الصورة. وصولاً إلى بدايات تكون الثقافة الفنية التي خضعت للتبعية التمغربية وقد سبقها الاستشراق الفني ومؤثراته التعليمية.

وتوقف الكتاب باهتمام عند بحث تأصيل الابداع وضرورة الإسهام في تصحيح مسار الحداثة

.

هكذا يسعى الكتاب إلى تأسيس مفهوم فلسفي لآلية الإبداع الفني ، بمنظور محلي ، معتمداً على شهادات فكرية من أبرز أعلام الفلسفة الجمالية الحديثة .

عفيف البهنسي

باحث موسوعي في مجال الفن والعمارة والزخرفة والخط، بوصفها أطياف إبداع يخضع لمفهوم جمالي موحد بفعل الثقافة الواحدية المؤسسة لذاتية الفن وفلسفته.

لقد دعم المؤلف أبحاثه النظرية بتطبيقات عملية مارسها أوأشرف عليها في نطاق المسؤليات الإدارية والفنية والتعليمية التي تولاها خلال ستة عقود في سوريا وخارجها ، متعاوناً بخبراته مع الجامعات والمنظمات الدولية والإسلامية والعربية. ومازال مشاركاً معها بكفاءته وإنجازاته ومؤلفاته ، في تحديث وتأصيل الإبداع العربي بجميع أشكاله.

ويعدّ كتابه الجديد الذي نقدمه للقراء باعتزاز تحت عنوان « مدارات الإبداع « فصلاً من فصول مشروعه في بناء فلسفة الجمالية العربية ، إستكمالاً لفصول سابقة صدرت عنه في كتب مستقلة عن الحداثة ، والأصالة ، والهوية الثقافية.

المراجع

- الفنون الاسلامية « المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة» أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول ١٩٨٣ انظر ص ٥٢ بحثنا بعنوان « معاني النجوم في الرقش العربي» .

انظر في المصدر الأخير بحث، على اللواتي « خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي» .أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق.انظر كتابنا جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت.

انظر كتابنا الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠ .

عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ـ طبعة بولاق

بدر الدين ابوغازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة

رفيق شرف يتكلم – بيان رقم ١ (مجلة الثقافة العربية)- ليبيا عدد٣ -١٩٧٤

أبوعلي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج

ميتشك «مفتاح كنوز السنة» ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي ـ طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص٨٣ طلال معلا: المحترف الإماراتي – الشارقة -الإمارات العربية – ٢٠٠٣\

ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢

حسن فتحي العمارة من أجل الفقر- ترجمة لكتاب :

Fathi Architecture for poor – Uni Chicago: ١٩٧٣

- الزركشي، «إعلام الساجد بأحكام المساجد» طبع وزارة الأوقاف – القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٢٦.

رسالة ماجستير للباحث عبد الرحمن صالح الأطرم (جامعة الإمام محمد بن سعود)

ابن قتيبة: عيون الأطباء ج١ طبع دار الكتاب العربي

المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص٤٨-٦٥

بيتر مارتين وشرمان: فخ العولمة- عالم المعرفة – الكويت ٢٣٨

إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت

د. عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية-وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٨

د.عفيف البهنسي- منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع المنظمة الإسلامية للعلوم والتربية والثقافة - الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية

A .Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris- A .papadopoulo L ' Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -

-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -

- O .Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣

-.P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣

- T .Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦

-٢٣٨ Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

-K .A .C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford١٩٤٠

- وفيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من Van Berchem et Delorey-

-R.Ehinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d ´art au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger

-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire١٩٦١ -

-J J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London -December ١٩٨٦

- Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

- Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris-- ١٩٧٢ P.Poulot : Patrimoine et Modernite – Paris١٩٩٨ –



عفيف البهنسي

ملخص السيرة الذاتية

دكتور تاريخ الفن والعمارة من جامعة باريس – الصوربون ١٩٦٤ -

دكتور الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باريس- الصوربون١٩٧٨

مؤلف أكثر من٧٠ كتابا مرجعيا وموسوعيا ومعاجم في العمارة والفكرالجمالي. ترجم بعضها إلى اللغات الغربية

حائز على ١٣ وسام بدرجه قائد من رؤساء دول عالمية وعربية

الحائز على الجائزة الأولى في الفن الإسلامي – منظمه المدن والعواصم الإسلامية

جرى تكريمه من IRCICA – استانبول. ومن أمارة الشارقة. وجمهورية اليمن ومن وزاره الثقافة في سوريا. ومن جامعة دمشق

حمل عشرات براءات التقدير



الصور

رقيم طيني بكتابة مسمارية٢٢

صحن من الخزف٢

إناء خزف -١

التكية السليمانية ٣٣

مزهرية خزفية ٥

الأواني الزجاجية ١٠-١٢

الفسيفساء في الجامع الأموي٣٢

فسيفساء شهبا١٧

فسيفساء آفاميا١٦

- آنية معدنية ٣

تمثال برونزي ٧

قنا ع حمص الفضي ٨

السيف الدمشقي والجوهر٣٤

نماذج من الصياغة القديمة ١٣

اواني الرصافة١٨

حلي ٨-١٥-١٤

فريسك دوراأوروبوس في متحف دمشق١٩

فريسك قصر الحيرالغربي في متحف دمشق٣٠

الخط في المصاحف ٥

رقيم الأبجدية ٣٨

قاعة متحف ميتروبوليتان٢٩

قصر العظم٣٢

البيت الدمشقي٣١

مقياس الخط الموزون

من خطوط المستعصمي

من مرقنات الواسطي

من المنمنمات الفارسية

نموذج من الفن الاستشراقي Roberston.CH

من الفن الاستشراقي Ernest ،R

محمد راسم (الجزائر)

توفيق طارق (سوريا)

نذير نبعه (سوريا)

١٠-محرزية غضاب (المغرب)

١١-يوسف كامل (مصر)

١٢-فائق حسن (العراق)

١٣ - سعاد سليم (العراق)

١٤- ميشيل كرشه (سوريا)

١٥- رفيق شرف (لبنان)

١٦- جبر علوان (العراق)

١٧- أحمد معلا (سوريا)

أحمد شرقاوي (المغرب)

١٩- عبد الحليم رضوي (العربية السعودية)

محمود مختار (مصر)

جواد سليم (العراق)

صلاح عبد الكريم (مصر)

٢٣- سامي محمد (الكويت)

عبد الهادي الجزار (مصر)

جاذبية سري (مصر)

فؤاد كامل (مصر)

مروان قصاب باشي (سوريا)

الهادي التركي (تونس)

فاتح المدرس(سوريا)

تحية حليم (مصر)

جارية محمود (مصر)

جميل حمودي (العراق)

شاكر حسن آل سعيد (العراق)

محمود حماد (سوريا)

نجا مهداوي (تونس)

ضياء عزاوي (العراق)



المراجع

- أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق .
- عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم و الأخبار ـ طبعة بولاق
- بدر الدين ابو غازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة
- أبو علي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج
- ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢
- حسن فتحي: العمارة من أجل الفقر - ترجمة لكتاب:

Uni Chicago – poor :for Architecture .H Fathi

- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص ٤٨ - ٦٥.
- إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت
- عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية- وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨
- مصطفى أورغور دورمان : فن الخط - إرسيكا - اسطنبول – ترجمة عن التركية
- عبد الكبير الخطيبي و محمد سجلماسي : ديوان الخط العربي – الدار البيضاء – ترجمة عن الفرنسية
- حسن المسعود : الخط العربي – نشر فلاماريون- باريس – ترجمة عن الفرنسية
- زهير حميدان- أعلام الحضارة العربية الإسلامية- المجلد الثالث- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦
- دونالد .ر. هيل: العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية- عالم المعرفة- الكويت- ٣٠٥ عام ٢٠٠٤ ولهذا المستشرق عدد من الكتب بالإنكليزية في هذا الموضوع.
- د. ثروت عكاشة موسوعة التصوير الإسلامي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ١٩٩٩ ١٩٧٣
- أبو العز بن إسماعيل الجزري: الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل، تحقيق أحمد يوسف الحسن- منشورات معهد التراث العربي بحلب ١٩٧٦.
- عفيف البهنسي:من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن – دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٩٩
- عفيف البهنسي :علم الجمال وقراءات النص الفني – دار الشرق للنشر – دمشق ٢٠٠٤
- عفيف البهنسي: منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع اسيسكو-الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية.
- عفيف البهنسي :جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت .
- عفيف البهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو ـ دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠.

-A . Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris--
-A . papadopoulo L 'Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -
-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -
-O . Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣
-P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣
- T . Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦
- Ch .Jencks :L ´architecture Postmoderne - Paris١٩٧٨
-M . Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F . Hasan - Paris ١٩٦٢
-K . A . C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford ١٩٤٠
- فيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من Van Berchem et Delorey- و
-R. Ettinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢
وترجمه إلى العربية عيسى سلمان وسليم طه التكريتي في بغداد
-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥
-J .Alazard :Cent chefs d´œvres au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger .
-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris ١٩٥٣
-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire ١٩٦١ -
-J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦
-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London - December ١٩٨٦
-Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London
-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris - ١٩٧٢ P.Poulot:Patrimoine et Modernite – Paris.١٩٩٨ –
-M .Jimenez - Qu ´est– ce que l èsthetique -Gallimard – Paris ١٩٩
-T.W .Adorno :Thèorie esthetique .Paris١٩٩٧
G.W.F .Hegel :Esthetique Paris.١٩٤٤
-M .Heidegger :Chemins qui ne mènent nulle part .Paris Gallimard ١٩٦٢
-J.F .Lyotard :La Condition post moderne Paris ١٩٧٩
Gustave le Bon : la Civilisation Arabe -Bib.de Firimin Didot -Paris .١٨٨٤
-Paul Klee :Ecrits sur l ´art -Paris ١٩٨٠ -١٩٧٧

الفهرس

الصفحة

الفصل الأول - آخر مدارات الإبداع
١- على عتبة الألفية الثالثة.....................
٢- التحايث بين عقلين......................
٣- منطقة العمل الكثيف......................
٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز ....
٥- ذكاء الآلة والمهارة ....
الفصل الثاني- أواصر الفنون
١- علم الجمال المقارن ....
٢ - الصورة موسيقا ....
٣- العمارة الموسيقية والحدس ....
٤- بين الإبداع والعلم ....
٥- الألوان الشفافة نشيد النور ....
٦- الحركة والزمان في العمارة ....
الفصل الثالث -التواصل الفني

١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل ....
٢- الجماليات التشكيلية ....

الصفحة

٣- حدود الفنون البصرية ....
٤- القطيعة الكارثية والتمرد ....
٥- هيمنة عصر الآلة ....

الفصل الرابع- أزمة المعيار الفني

١- الأشياء الجاهزة ....
٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن ....
٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم ....
٤- الوجه الآخر للمنفعة ....

الفصل الخامس- الجمالية العربية

١- في علم الجمال العربي ....
٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح ....
٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي......
٤- المنظور الروحي ....
٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ....
٦- الجمالية الفنية والفكر العربي ....
٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية ....
٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية ....

الفصل السادس- المدار التاريخي

١ ـ مراحل تكون الابداع الفني ....

الصفحة

٢ ـ أحقاب الإبداع الفني.....................
٣- واقع الإبداع العربي ....

الفصل السابع- المدار التطبيقي الصناعي
١-الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع ....
٢- فن الفخار والخزف ....
٣ فن النحت الخزفي ....
٤ - صناعة الزجاج بوصفها فناً ....
٥- الفسيفساء ....
٦- تاريخ النسيج ....
٧- السجاد ....
٨- المعادن وصناعة السيوف والحلي.............
الفصل الثامن- المدار الزخرفي والكتاب
١- الرقش أو الزخرفة ....
٢- الرقش العربي (أرابيسك ....
٣- فن الأيقونة ....
الفصل التاسع - فن الخط والكتابة
١- الخط العربي ....
٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة ....
الصفحة
٣- الأقلام الستة ....
٤- أشهر الخطاطين ....
الفصل العاشر- مدار الفنون التصويرية
١- تحريف التصوير ....
٢-الرسوم الجدارية ....
٣- الفنون الشعبية ....
٤ - فن الترقين ....
٥- فن الواسطي ....
٦- مرقنات مؤلفات الجزري ....

٧- المنمنمات ....
الفصل الحادي عشر- مدار التلقائية
١- بداية التلقائية ....
٢- خصائص التلقائية ....
٣- الرسم على الزجاج ....
٤- تنوع المنظور ....
٥- رسم الشخوص التمثيلية ....
الفصل الثاني عشر- مدارالإبداع الغربي
١-تطور الإبداع في الغرب ....
٢- انتشار الفن الغربي ....
٣- أزمة الفن الغربي.......................
الصفحة
الفصل الثالث عشر- الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى
١- الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً ....
٢- إتجاهات الفن العربي في البلاد العربية ....
٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة ....
٤- الفن العربي في أبحاث المستشرقين ....
٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية ....
الفصل الرابع عشر- مدار التمغرب
١- بداية دروس التمغرب في أوروبا ....
٢ ـ متاحف الفن الغربي ....
٣- بداية الفن الجديد في البلاد العربية ....
٤ ـ الانفتاح نحوالغرب ....
٥ـ بدايات التمغرب ....
٦- الغزوالثقافي الفرنسي ....
الفصل الخامس عشر- مدارات الثقافة الفنية

١- المعارض الفنية الأولى ....
٢- المتاحف الفنية الرائدة ....
٣- طلائع الجمعيات الفنية ....
٤- بدايات التدريس الأكاديمي ....
الفصل السادس عشر- مدارات اللوحة العربية
١- اللوحة العربية والعالم ....
الصفحة
٢- مراحل تكون اللوحة ....
٣- جيل الرواد ....

الفصل السابع عشر- مدار مدارس الفن التشكيلي :
١-الواقعية ....
٢- التمرد على الأكاديمية ....
٣ ـ نحوالاتجاه الانطباعي ....
٤ـ السريالية العربية ....
٥- رواد التجريدية ....
٦ ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة ....
٧- رواد الهزلية (الكاريكاتير) ....
الفصل الثامن عشر- مدار البحث عن الهوية
١- بين الهوية والتبعية ....
٢- توضيح فلسفة التراث ....
٣- الحداثة والعالمية ....
٤- الروحانية والمادية ....
٥- المعاصرة والتبعية ....
الفصل التاسع عشر - مدارات الأصالة والحداثة
١ ـ الهوية الوافدة ....
٢- عصر الحداثة ....

الصفحة

٣- نسبية الحداثة ....

٤ ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية ....

الفصل العشرون- مدارات تأصيل الفن

١- إتجاهات التأصيل ....

٢- المواقف الابداعية المتحررة ....

٣- العودة إلى فن المنمنمات ....

٤-المواضيع الشعبية ....

٥- الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة ....

الفصل الحادي والعشرون- بعد الحداثة والعودة إلى الفن التلقائي

١- الأصالة والتلقائية ....

٢- اتجاهات التلقائية المعاصرة ....

٣- التلقائية عند الصغار ....

الفصل الثاني والعشرون- الفن الحديث والتراث

١- التقاليد التراثية ....

٢ ـ مسألة التحريم ....

٣- أصول الفن العربي ....

٤ـ الفن الحديث و تأصيل الإبداع ....

الفصل الثالث والعشرون- البحث عن الهوية

١- الهوية في الفن......................

٢- تقييم الفن الحديث ....

الصفحة

٣- نحونظرية فنية عربية ....

٤- فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة..............

٥- البحث عن الجمال المحض ....

الفصل الر ابع والعشرون - مستقبل الصورة
١- أزمة الموضوع ....
٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف ....
٣- الصورة بوصفها لغة عالمية ....
٤- العرض بواسطة الميديا ....
الفصل الخامس والعشرون - مدارات العمارة التراثية
١- العمارة عبر التاريخ ....
٢- فن العمارة وعوامل الهوية ....
٣- عوامل التبعية ....
٤- التحرر من التبعية المعمارية ....
٥- فن العمارة في ما بعد الحداثة................
٦- العمارة الداخلية ....
٧ ـ فنون الخشب ....
ملحق الصور.................................
المراجع...............................

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب البحث في مفهوم الإبداع وفي مراحل تكوينه عربياً ودولياً.مع التمييز بين الإبداع الصناعي الذي تجلى بالحرف اليدوية ، والإبداع التشكيلي المتعدد الأساليب بحسب إتجاهات المبدعين ، مما يشمل الإبداع الزخرفي والخطي ثم الإبداع المعماري. موضحاً أهمية المرحلة التلقائية في تكوين جمالية الصورة. وصولاً إلى بدايات تكون الثقافة الفنية التي خضعت للتبعية التمغربية وقد سبقها الاستشراق الفني ومؤثراته التعليمية.

وتوقف الكتاب باهتمام عند بحث تأصيل الابداع وضرورة الإسهام في تصحيح مسار الحداثة

.

هكذا يسعى الكتاب إلى تأسيس مفهوم فلسفي لآلية الإبداع الفني ، بمنظور محلي ، معتمداً على شهادات فكرية من أبرز أعلام الفلسفة الجمالية الحديثة .

عفيف البهنسي

باحث موسوعي في مجال الفن والعمارة والزخرفة والخط، بوصفها أطياف إبداع يخضع لمفهوم جمالي موحد بفعل الثقافة الواحدية المؤسسة لذاتية الفن وفلسفته.

لقد دعم المؤلف أبحاثه النظرية بتطبيقات عملية مارسها أوأشرف عليها في نطاق المسؤليات الإدارية والفنية والتعليمية التي تولاها خلال ستة عقود في سوريا وخارجها ، متعاوناً بخبراته مع الجامعات والمنظمات الدولية والإسلامية والعربية. ومازال مشاركاً معها بكفاءته وإنجازاته ومؤلفاته ، في تحديث وتأصيل الإبداع العربي بجميع أشكاله.

ويعدّ كتابه الجديد الذي نقدمه للقراء باعتزاز تحت عنوان « مدارات الإبداع « فصلاً من فصول مشروعه في بناء فلسفة الجمالية العربية ، إستكمالاً لفصول سابقة صدرت عنه في كتب مستقلة عن الحداثة ، والأصالة ، والهوية الثقافية.

المراجع

- الفنون الاسلامية « المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة» أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول ١٩٨٣ انظر ص ٥٢ بحثنا بعنوان « معاني النجوم في الرقش العربي» .

انظر في المصدر الأخير بحث، على اللواتي « خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي» .أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق.انظر كتابنا جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت.

انظر كتابنا الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠ .

عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ـ طبعة بولاق

بدر الدين ابوغازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة

رفيق شرف يتكلم – بيان رقم ١ (مجلة الثقافة العربية)- ليبيا عدد٣ -١٩٧٤

أبوعلي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج

ميتشك «مفتاح كنوز السنة» ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي ـ طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص٨٣ طلال معلا: المحترف الإماراتي – الشارقة -الإمارات العربية – ٢٠٠٣\

ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢

حسن فتحي العمارة من أجل الفقر- ترجمة لكتاب :

Fathi Architecture for poor – Uni Chicago: ١٩٧٣

- الزركشي، «إعلام الساجد بأحكام المساجد» طبع وزارة الأوقاف – القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٢٦.

رسالة ماجستير للباحث عبد الرحمن صالح الأطرم (جامعة الإمام محمد بن سعود)

ابن قتيبة: عيون الأطباء ج١ طبع دار الكتاب العربي

المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص٤٨-٦٥

بيتر مارتين وشرمان: فخ العولمة- عالم المعرفة – الكويت ٢٣٨

إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت

د. عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية-وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٨

د.عفيف البهنسي- منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع المنظمة الإسلامية للعلوم والتربية والثقافة - الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية

A .Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris- A .papadopoulo L ' Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -

-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -

- O .Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣

-.P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣

- T .Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦

-٢٣٨ Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

-K .A .C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford١٩٤٠

- وفيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من Van Berchem et Delorey-

-R.Ehinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d ´art au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger

-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire١٩٦١ -

-J J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London -December ١٩٨٦

- Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

- Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris-- ١٩٧٢ P.Poulot : Patrimoine et Modernite – Paris١٩٩٨ –



عفيف البهنسي

ملخص السيرة الذاتية

دكتور تاريخ الفن والعمارة من جامعة باريس – الصوربون ١٩٦٤ -

دكتور الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باريس- الصوربون١٩٧٨

مؤلف أكثر من٧٠ كتابا مرجعيا وموسوعيا ومعاجم في العمارة والفكرالجمالي. ترجم بعضها إلى اللغات الغربية

حائز على ١٣ وسام بدرجه قائد من رؤساء دول عالمية وعربية

الحائز على الجائزة الأولى في الفن الإسلامي – منظمه المدن والعواصم الإسلامية

جرى تكريمه من IRCICA – استانبول. ومن أمارة الشارقة. وجمهورية اليمن ومن وزاره الثقافة في سوريا. ومن جامعة دمشق

حمل عشرات براءات التقدير



الصور

رقيم طيني بكتابة مسمارية٢٢

صحن من الخزف٢

إناء خزف -١

التكية السليمانية ٣٣

مزهرية خزفية ٥

الأواني الزجاجية ١٠-١٢

الفسيفساء في الجامع الأموي٣٢

فسيفساء شهبا١٧

فسيفساء آفاميا١٦

- آنية معدنية ٣

تمثال برونزي ٧

قنا ع حمص الفضي ٨

السيف الدمشقي والجوهر٣٤

نماذج من الصياغة القديمة ١٣

اواني الرصافة١٨

حلي ٨-١٥-١٤

فريسك دوراأوروبوس في متحف دمشق١٩

فريسك قصر الحيرالغربي في متحف دمشق٣٠

الخط في المصاحف ٥

رقيم الأبجدية ٣٨

قاعة متحف ميتروبوليتان٢٩

قصر العظم٣٢

البيت الدمشقي٣١

مقياس الخط الموزون

من خطوط المستعصمي

من مرقنات الواسطي

من المنمنمات الفارسية

نموذج من الفن الاستشراقي Roberston.CH

من الفن الاستشراقي Ernest ،R

محمد راسم (الجزائر)

توفيق طارق (سوريا)

نذير نبعه (سوريا)

١٠-محرزية غضاب (المغرب)

١١-يوسف كامل (مصر)

١٢-فائق حسن (العراق)

١٣ - سعاد سليم (العراق)

١٤- ميشيل كرشه (سوريا)

١٥- رفيق شرف (لبنان)

١٦- جبر علوان (العراق)

١٧- أحمد معلا (سوريا)

أحمد شرقاوي (المغرب)

١٩- عبد الحليم رضوي (العربية السعودية)

محمود مختار (مصر)

جواد سليم (العراق)

صلاح عبد الكريم (مصر)

٢٣- سامي محمد (الكويت)

عبد الهادي الجزار (مصر)

جاذبية سري (مصر)

فؤاد كامل (مصر)

مروان قصاب باشي (سوريا)

الهادي التركي (تونس)

فاتح المدرس(سوريا)

تحية حليم (مصر)

جارية محمود (مصر)

جميل حمودي (العراق)

شاكر حسن آل سعيد (العراق)

محمود حماد (سوريا)

نجا مهداوي (تونس)

ضياء عزاوي (العراق)



المراجع

- أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق .

- عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم و الأخبار ـ طبعة بولاق

- بدر الدين ابو غازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة

- أبو علي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج

- ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢

- حسن فتحي: العمارة من أجل الفقر - ترجمة لكتاب:

Uni Chicago – poor :for Architecture .H Fathi

- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص ٤٨ - ٦٥.

- إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت
- عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية- وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨
- مصطفى أورغور دورمان : فن الخط - إرسيكا - اسطنبول – ترجمة عن التركية
- عبد الكبير الخطيبي و محمد سجلماسي : ديوان الخط العربي – الدار البيضاء – ترجمة عن الفرنسية
- حسن المسعود : الخط العربي – نشر فلاماريون- باريس – ترجمة عن الفرنسية
- زهير حميدان- أعلام الحضارة العربية الإسلامية- المجلد الثالث- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦
- دونالد .ر. هيل: العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية- عالم المعرفة- الكويت- ٣٠٥ عام ٢٠٠٤ ولهذا المستشرق عدد من الكتب بالإنكليزية في هذا الموضوع.
- د. ثروت عكاشة موسوعة التصوير الإسلامي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ١٩٩٩ ١٩٧٣
- أبو العز بن إسماعيل الجزري: الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل، تحقيق أحمد يوسف الحسن- منشورات معهد التراث العربي بحلب ١٩٧٦.
- عفيف البهنسي:من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن – دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٩٩
- عفيف البهنسي :علم الجمال وقراءات النص الفني – دار الشرق للنشر – دمشق ٢٠٠٤
- عفيف البهنسي: منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع اسيسكو-الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية.
- عفيف البهنسي :جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت .
-عفيف البهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو ـ دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠.

-A . Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris--
-A . papadopoulo L 'Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -
-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -
-O . Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣
-P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣
- T . Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦
- Ch .Jencks :L ´architecture Postmoderne - Paris١٩٧٨
-M . Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F . Hasan - Paris ١٩٦٢
-K . A . C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford ١٩٤٠
- فيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من Van Berchem et Delorey-و
-R. Ettinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢
وترجمه إلى العربية عيسى سلمان وسليم طه التكريتي في بغداد
-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥
-J .Alazard :Cent chefs d´œvres au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger .
-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris ١٩٥٣
-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire ١٩٦١ -

-J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦
-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London - December ١٩٨٦
-Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London
-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris - ١٩٧٢ P.Poulot:Patrimoine et Modernite – Paris.١٩٩٨ –
-M .Jimenez - Qu´est– ce que l èsthetique -Gallimard – Paris ١٩٩
-T.W .Adorno :Thèorie esthetique .Paris١٩٩٧
G.W.F .Hegel :Esthetique Paris.١٩٤٤
-M .Heidegger :Chemins qui ne mènent nulle part .Paris Gallimard ١٩٦٢
-J.F .Lyotard :La Condition post moderne Paris ١٩٧٩
Gustave le Bon : la Civilisation Arabe -Bib.de Firimin Didot -Paris .١٨٨٤
-Paul Klee :Ecrits sur l´art -Paris ١٩٨٠ -١٩٧٧



الفهرس

الصفحة

الفصل الأول - آخر مدارات الإبداع

١- على عتبة الألفية الثالثة....................
٢- التحايث بين عقلين......................
٣- منطقة العمل الكثيف......................
٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز ....
٥- ذكاء الآلة والمهارة ....

الفصل الثاني- أواصر الفنون

١- علم الجمال المقارن ....
٢ - الصورة موسيقا ....
٣- العمارة الموسيقية والحدس ....
٤- بين الإبداع والعلم ....
٥- الألوان الشفافة نشيد النور ....
٦- الحركة والزمان في العمارة ....

الفصل الثالث -التواصل الفني

١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل ....
٢- الجماليات التشكيلية ....

الصفحة

٣- حدود الفنون البصرية ....
٤- القطيعة الكارثية والتمرد ....
٥- هيمنة عصر الآلة ....

الفصل الرابع- أزمة المعيار الفني

١- الأشياء الجاهزة ....
٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن ....
٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم ....

٤- الوجه الآخر للمنفعة ....
الفصل الخامس- الجمالية العربية
١- في علم الجمال العربي ....
٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح ....
٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي......
٤- المنظور الروحي ....
٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ....
٦- الجمالية الفنية والفكر العربي ....
٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية ....
٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية ....
الفصل السادس- المدار التاريخي
١ ـ مراحل تكون الابداع الفني ....
الصفحة
٢ ـ أحقاب الإبداع الفني......................
٣- واقع الإبداع العربي ....
الفصل السابع- المدار التطبيقي الصناعي
١-الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع ....
٢- فن الفخار والخزف ....
٣ فن النحت الخزفي ....
٤ ـ صناعة الزجاج بوصفها فناً ....
٥- الفسيفساء ....
٦- تاريخ النسيج ....
٧- السجاد ....
٨- المعادن وصناعة السيوف والحلي.............
الفصل الثامن- المدار الزخرفي والكتاب
١- الرقش أو الزخرفة ....
٢- الرقش العربي (أرابيسك ....

٣- فن الأيقونة ....
الفصل التاسع - فن الخط والكتابة
١- الخط العربي ....
٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة ....
الصفحة
٣- الأقلام الستة ....
٤- أشهر الخطاطين ....
الفصل العاشر- مدار الفنون التصويرية
١- تحريف التصوير ....
٢-الرسوم الجدارية ....
٣- الفنون الشعبية ....
٤ - فن الترقين ....
٥- فن الواسطي ....
٦- مرقنات مؤلفات الجزري ....
٧- المنمنمات ....
الفصل الحادي عشر- مدار التلقائية
١- بداية التلقائية ....
٢- خصائص التلقائية ....
٣- الرسم على الزجاج ....
٤- تنوع المنظور ....
٥- رسم الشخوص التمثيلية ....
الفصل الثاني عشر- مدارالإبداع الغربي
١-تطور الإبداع في الغرب ....
٢- انتشار الفن الغربي ....
٣- أزمة الفن الغربي.........................
الصفحة

الفصل الثالث عشر- الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى
١- الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً ....
٢- إتجاهات الفن العربي في البلاد العربية ....
٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة ....
٤- الفن العربي في أبحاث المستشرقين ....
٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية ....
الفصل الرابع عشر- مدار التمغرب
١- بداية دروس التمغرب في أوروبا ....
٢ ـ متاحف الفن الغربي ....
٣- بداية الفن الجديد في البلاد العربية ....
٤ ـ الانفتاح نحوالغرب ....
٥ـ بدايات التمغرب ....
٦- الغزوالثقافي الفرنسي ....
الفصل الخامس عشر- مدارات الثقافة الفنية
١- المعارض الفنية الأولى ....
٢- المتاحف الفنية الرائدة ....
٣- طلائع الجمعيات الفنية ....
٤- بدايات التدريس الأكاديمي ....
الفصل السادس عشر- مدارات اللوحة العربية
١- اللوحة العربية والعالم ....
الصفحة
٢- مراحل تكون اللوحة ....
٣- جيل الرواد ....
الفصل السابع عشر- مدار مدارس الفن التشكيلي :
١-الواقعية ....
٢- التمرد على الأكاديمية ....

٣ ـ نحوالاتجاه الانطباعي ....
٤ـ السريالية العربية ....
٥ـ رواد التجريدية ....
٦ ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة ....
٧ـ رواد الهزلية (الكاريكاتير) ....
الفصل الثامن عشر- مدار البحث عن الهوية
١- بين الهوية والتبعية ....
٢- توضيح فلسفة التراث ....
٣- الحداثة والعالمية ....
٤- الروحانية والمادية ....
٥- المعاصرة والتبعية ....
الفصل التاسع عشر - مدارات الأصالة والحداثة
١ ـ الهوية الوافدة ....
٢- عصر الحداثة ....
الصفحة
٣- نسبية الحداثة ....
٤ ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية ....
الفصل العشرون- مدارات تأصيل الفن
١- إتجاهات التأصيل ....
٢- المواقف الابداعية المتحررة ....
٣- العودة إلى فن المنمنمات ....
٤-المواضيع الشعبية ....
٥- الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة ....
الفصل الحادي والعشرون- بعد الحداثة والعودة إلى الفن التلقائي
١- الأصالة والتلقائية ....
٢- اتجاهات التلقائية المعاصرة ....
٣- التلقائية عند الصغار ....

الفصل الثاني والعشرون- الفن الحديث والتراث
١- التقاليد التراثية ....
٢ ـ مسألة التحريم ....
٣- أصول الفن العربي ....
٤- الفن الحديث و تأصيل الإبداع ....
الفصل الثالث والعشرون- البحث عن الهوية
١- الهوية في الفن........................
٢- تقييم الفن الحديث ....

الصفحة

٣- نحونظرية فنية عربية ....
٤- فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة..............
٥- البحث عن الجمال المحض ....
الفصل الر ابع والعشرون - مستقبل الصورة
١- أزمة الموضوع ....
٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف ....
٣- الصورة بوصفها لغة عالمية ....
٤- العرض بواسطة الميديا ....
الفصل الخامس والعشرون - مدارات العمارة التراثية
١- العمارة عبر التاريخ ....
٢- فن العمارة وعوامل الهوية ....
٣- عوامل التبعية ....
٤- التحرر من التبعية المعمارية ....
٥- فن العمارة في ما بعد الحداثة...............
٦- العمارة الداخلية ....

٧ ـ فنون الخشب ....

ملحق الصور............................

المراجع.................................

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب البحث في مفهوم الإبداع وفي مراحل تكوينه عربياً ودولياً.مع التمييز بين الإبداع الصناعي الذي تجلى بالحرف اليدوية ، والإبداع التشكيلي المتعدد الأساليب بحسب إتجاهات المبدعين ، مما يشمل الإبداع الزخرفي والخطي ثم الإبداع المعماري. موضحاً أهمية المرحلة التلقائية في تكوين جمالية الصورة. وصولاً إلى بدايات تكون الثقافة الفنية التي خضعت للتبعية التمغربية وقد سبقها الاستشراق الفني ومؤثراته التعليمية.

وتوقف الكتاب باهتمام عند بحث تأصيل الابداع وضرورة الإسهام في تصحيح مسار الحداثة .

هكذا يسعى الكتاب إلى تأسيس مفهوم فلسفي لآلية الإبداع الفني ، بمنظور محلي ، معتمداً على شهادات فكرية من أبرز أعلام الفلسفة الجمالية الحديثة .

عفيف البهنسي

باحث موسوعي في مجال الفن والعمارة والزخرفة والخط، بوصفها أطياف إبداع يخضع لمفهوم جمالي موحد بفعل الثقافة الواحدية المؤسسة لذاتية الفن وفلسفته.

لقد دعم المؤلف أبحاثه النظرية بتطبيقات عملية مارسها أوأشرف عليها في نطاق المسؤليات الإدارية والفنية والتعليمية التي تولاها خلال ستة عقود في سوريا وخارجها ، متعاوناً بخبراته مع الجامعات والمنظمات الدولية والإسلامية والعربية. ومازال مشاركاً معها بكفاءته وإنجازاته ومؤلفاته ، في تحديث وتأصيل الإبداع العربي بجميع أشكاله.

ويعدّ كتابه الجديد الذي نقدمه للقراء باعتزاز تحت عنوان « مدارات الإبداع « فصلاً من فصول مشروعه في بناء فلسفة الجمالية العربية ، إستكمالاً لفصول سابقة صدرت عنه في كتب مستقلة عن الحداثة ، والأصالة ، والهوية الثقافية.

المراجع

- الفنون الاسلامية « المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة» أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول ١٩٨٣ انظر ص ٥٢ بحثنا بعنوان « معاني النجوم في الرقش العربي» .

انظر في المصدر الأخير بحث، على اللواتي « خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي» .أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق.انظر كتابنا جمالية الفن العربي ـ عالم المعرفة ـ رقم ١٤ ـ الكويت.

انظر كتابنا الفن الحديث في البلاد العربية ـ طبع اليونسكو دار الجنوب ـ تونس ١٩٨٠ .

عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ـ طبعة بولاق

بدر الدين ابوغازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ـ القاهرة

رفيق شرف يتكلم – بيان رقم ١ (مجلة الثقافة العربية)- ليبيا عدد٣ -١٩٧٤

أبوعلي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج

ميتشك «مفتاح كنوز السنة» ترجمة محمد فؤاد عبد الباقي ـ طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص٨٣ طلال معلا: المحترف الإماراتي – الشارقة -الإمارات العربية – ٢٠٠٣\

ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢

حسن فتحي العمارة من أجل الفقر- ترجمة لكتاب :

Uni Chicago – poor for Architecture Fathi: ١٩٧٣

- الزركشي، «إعلام الساجد بأحكام المساجد» طبع وزارة الأوقاف – القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٢٦.

رسالة ماجستير للباحث عبد الرحمن صالح الأطرم (جامعة الإمام محمد بن سعود)

ابن قتيبة: عيون الأطباء ج١ طبع دار الكتاب العربي

المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص٤٨-٦٥

بيتر مارتين وشرمان: فخ العولمة- عالم المعرفة – الكويت ٢٣٨

إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت

د. عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية-وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٨

د.عفيف البهنسي- منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع المنظمة الإسلامية للعلوم والتربية والثقافة - الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية

A .Papadopoulo : L’Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris- A .papadopoulo L ’ Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -

-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -

- O .Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣

-.P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣

- T .Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦

-٢٣٨ Ch .Jencks :L´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

-K .A .C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford١٩٤٠

- وفيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من Van Berchem et Delorey-

-R.Ehinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d ´art au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger

-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire١٩٦١ -

-J J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London -December ١٩٨٦

- Ch .Jencks :L ´architecture Postmodern -Paris١٩٧٨

-M .Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F .Hasan - Paris ١٩٦٢

- Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris-- ١٩٧٢ P.Poulot : Patrimoine et Modernite – Paris١٩٩٨ –



عفيف البهنسي

ملخص السيرة الذاتية

دكتور تاريخ الفن والعمارة من جامعة باريس – الصوربون ١٩٦٤ -

دكتور الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باريس- الصوربون١٩٧٨

مؤلف أكثر من٧٠ كتابا مرجعيا وموسوعيا ومعاجم في العمارة والفكرالجمالي. ترجم بعضها إلى اللغات الغربية

حائز على ١٣ وسام بدرجه قائد من رؤساء دول عالمية وعربية

الحائز على الجائزة الأولى في الفن الإسلامي – منظمه المدن والعواصم الإسلامية

جرى تكريمه من IRCICA – استانبول. ومن أمارة الشارقة. وجمهورية اليمن ومن وزاره الثقافة في سوريا. ومن جامعة دمشق

حمل عشرات براءات التقدير





الصور

رقيم طيني بكتابة مسمارية٢٢

صحن من الخزف٢

إناء خزف -١

التكية السليمانية ٣٣

مزهرية خزفية ٥

الأواني الزجاجية ١٠-١٢

الفسيفساء في الجامع الأموي٣٢

فسيفساء شهبا١٧

فسيفساء آفاميا١٦

- آنية معدنية ٣

تمثال برونزي ٧

قنا ع حمص الفضي ٨

السيف الدمشقي والجوهر٣٤

نماذج من الصياغة القديمة ١٣

اواني الرصافة١٨

حلي ٨-١٥-١٤

فريسك دوراأوروبوس في متحف دمشق١٩

فريسك قصر الحيرالغربي في متحف دمشق٣٠

الخط في المصاحف ٥

رقيم الأبجدية ٣٨

قاعة متحف ميتروبوليتان٢٩

قصر العظم٣٢

البيت الدمشقي٣١

مقياس الخط الموزون

من خطوط المستعصمي

من مرقنات الواسطي

من المنمنمات الفارسية

نموذج من الفن الاستشراقي Roberston.CH

من الفن الاستشراقي R، Ernest

محمد راسم (الجزائر)

توفيق طارق (سوريا)

نذير نبعه (سوريا)

١٠-محرزية غضاب (المغرب)

١١-يوسف كامل (مصر)

١٢-فائق حسن (العراق)

١٣ - سعاد سليم (العراق)

١٤- ميشيل كرشه (سوريا)

١٥- رفيق شرف (لبنان)

١٦- جبر علوان (العراق)

١٧- أحمد معلا (سوريا)

أحمد شرقاوي (المغرب)

١٩- عبد الحليم رضوي (العربية السعودية)

محمود مختار (مصر)

جواد سليم (العراق)

صلاح عبد الكريم (مصر)

٢٣- سامي محمد (الكويت)

عبد الهادي الجزار (مصر)

جاذبية سري (مصر)

فؤاد كامل (مصر)

مروان قصاب باشي (سوريا)

الهادي التركي (تونس)

فاتح المدرس(سوريا)

تحية حليم (مصر)

جارية محمود (مصر)

جميل حمودي (العراق)

شاكر حسن آل سعيد (العراق)

محمود حماد (سوريا)

نجا مهداوي (تونس)

ضياء عزاوي (العراق)

المراجع

- أبوحيان التوحيدي ـ الرسائل ـ تحقيق ابراهيم الكيلاني ـ دمشق .
- عبد الرحمن الجبرتي : عجائب الآثار في التراجم و الأخبار ـ طبعة بولاق
- بدر الدين ابو غازي : الفنون الجميلة في مصر ـ جبل من الرواد - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة - القاهرة
- أبو علي الفارسي (ت سنة ٩٩٩) في مخطوطة : الحجة في علل القراءات ـ مكتبة الاسكندرية ٣٥٧٠ ج

- ريجيس دويري: حياة الصورة وموتها - ترجمة فريد الزاهي- الدار البيضاء ٢٠٠٢
- حسن فتحي: العمارة من أجل الفقر - ترجمة لكتاب:

Uni Chicago – poor :for Architecture .H Fathi

- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٢- ص ٤٨ - ٦٥.
- إدوار سعيد: الاستشراق – دار الكتاب العربي- بيروت
- عزت السيد أحمد: عفيف البهنسي والجمالية العربية- وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٨
- مصطفى أورغور دورمان : فن الخط - إرسيكا - اسطنبول – ترجمة عن التركية
- عبد الكبير الخطيبي و محمد سجلماسي : ديوان الخط العربي – الدار البيضاء – ترجمة عن الفرنسية
- حسن المسعود : الخط العربي – نشر فلاماريون- باريس – ترجمة عن الفرنسية
- زهير حميدان- أعلام الحضارة العربية الإسلامية- المجلد الثالث- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦
- دونالد .ر. هيل: العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامية- عالم المعرفة- الكويت- ٣٠٥ عام ٢٠٠٤ ولهذا المستشرق عدد من الكتب بالإنكليزية في هذا الموضوع.
- د. ثروت عكاشة موسوعة التصوير الإسلامي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ١٩٩٩ ١٩٧٣
- أبو العز بن إسماعيل الجزري: الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل، تحقيق أحمد يوسف الحسن- منشورات معهد التراث العربي بحلب ١٩٧٦.
- عفيف البهنسي:من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن – دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٩٩
- عفيف البهنسي :علم الجمال وقراءات النص الفني – دار الشرق للنشر – دمشق ٢٠٠٤
- عفيف البهنسي: منهج تدريس فنون العمارة الإسلامية-طبع اسيسكو-الرباط ٢٠٠٠ وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية والانكليزية.
- عفيف البهنسي :جمالية الفن العربي - عالم المعرفة - رقم ١٤ - الكويت .
-عفيف البهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية - طبع اليونسكو - دار الجنوب - تونس ١٩٨٠.

-A . Papadopoulo : L'Islam et l art Musulman - Mazenod - Paris--
-A . papadopoulo L 'Esthetique de l art Musulman - La Peinture ٦ -Volumes- Paris ١٩٧٢ -
-O .Grabar : The Mediation of Ornament -Prenceton Uni -
-O . Grabar : TheFormation of Islamic Art - Yale ١٩٧٣
-P .Con way :Preservation in the digital world – Washington D.C٢٠٠٣
- T . Burckhart : Art of Islam، Language and Mining-World of - Islam - London١٩٧٦
- Ch .Jencks :L´architecture Postmoderne - Paris١٩٧٨
-M . Seuphor : Dictionnaire de la peinture abstraite - F . Hasan - Paris ١٩٦٢
-K . A . C rcreswell : Early Muslim Architecture - Vol- ١ Oxford ١٩٤٠
- Van Berchem et Delorey- و فيه بحث عن الفسيفساء قدمه كل من
-R. Ettinghousen : Arab Painting- Skira – ١٩٦٢

وترجمه إلى العربية عيسى سلمان وسليم طه التكريتي في بغداد

-M .Sijilmassi : La Peinture Marocaine - Casablanca –Arthaud ١٩٧٥

-J .Alazard :Cent chefs d´œvres au Musee National des Beaux Art ،d ´Alger .

-R .Bezombes :L ´Exotisme dans l ´art et la pensee Elsavier -Paris ١٩٥٣

-A .Azar :La Peinture moderne en Egypt- Le Caire ١٩٦١ -

-J .Abou Risk :Regarde sur la peinture au Liban – Beyrouth١٩٥٦

-Foster -Rogers ،Stirling :The Modern Tradition New Architecture) Royal Academy of Arts (London - December ١٩٨٦

-Wijdan Ali : Contemporary Art from the Islamic world - Seropion Pub - London

-Hofstatter :Peinture ،Gravure et dessin contemporains Paris - ١٩٧٢ P.Poulot:Patrimoine et Modernite – Paris.١٩٩٨–

-M .Jimenez - Qu ´est– ce que l èsthetique -Gallimard – Paris ١٩٩

-T.W .Adorno :Thèorie esthetique .Paris١٩٩٧

G.W.F .Hegel :Esthetique Paris.١٩٤٤

-M .Heidegger :Chemins qui ne mènent nulle part .Paris Gallimard ١٩٦٢

-J.F .Lyotard :La Condition post moderne Paris ١٩٧٩

Gustave le Bon : la Civilisation Arabe -Bib.de Firimin Didot -Paris .١٨٨٤

-Paul Klee :Ecrits sur l ´art -Paris ١٩٨٠ -١٩٧٧



الفهرس

الصفحة

الفصل الأول - آخر مدارات الإبداع

١- على عتبة الألفية الثالثة.....................
٢- التحايث بين عقلين.......................
٣- منطقة العمل الكثيف.......................
٤- تعددية المكان بعيداً عن المركز ....
٥- ذكاء الآلة والمهارة ....

الفصل الثاني- أواصر الفنون

١- علم الجمال المقارن ....
٢ - الصورة موسيقا ....
٣- العمارة الموسيقية والحدس ....
٤- بين الإبداع والعلم ....
٥- الألوان الشفافة نشيد النور ....
٦- الحركة والزمان في العمارة ....

الفصل الثالث -التواصل الفني

١- الحدس بوصفه وسيلة تواصل ....
٢- الجماليات التشكيلية ....

الصفحة

٣- حدود الفنون البصرية ....
٤- القطيعة الكارثية والتمرد ....
٥- هيمنة عصر الآلة ....

الفصل الرابع- أزمة المعيار الفني

١- الأشياء الجاهزة ....

٢- موت الفن وانحسار فلسفة الفن ....

٣- توصيف الفن الآني بعيداً عن التشاؤم ....

٤- الوجه الآخر للمنفعة ....

الفصل الخامس- الجمالية العربية

١- في علم الجمال العربي ....

٢- (الفن) و(التشكيلي) ، نقد المصطلح ....

٣- الأطر المناخية والتاريخية والروحية في الفن العربي......

٤- المنظور الروحي ....

٥- بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ....

٦- الجمالية الفنية والفكر العربي ....

٧- إعادة قراءة تاريخ الحضارة العربية ....

٨- المفهوم الفلسفي للجمالية العربية ....

الفصل السادس- المدار التاريخي

١ ـ مراحل تكون الابداع الفني ....

الصفحة

٢ ـ أحقاب الإبداع الفني.....................

٣- واقع الإبداع العربي ....

الفصل السابع- المدار التطبيقي الصناعي

١-الفنون التطبيقية وتأهيل الصناع...............

٢- فن الفخار والخزف ....

٣ فن النحت الخزفي ....

٤ ـ صناعة الزجاج بوصفها فناً ....

٥- الفسيفساء ....

٦- تاريخ النسيج ....

٧- السجاد ....

٨- المعادن وصناعة السيوف والحلي..............
الفصل الثامن- المدار الزخرفي والكتاب
١- الرقش أو الزخرفة ....
٢- الرقش العربي (أرابيسك ....
٣- فن الأيقونة ....
الفصل التاسع - فن الخط والكتابة
١- الخط العربي ....
٢- ميزان الخط ونسبه وقواعد الكتابة ....
الصفحة
٣- الأقلام الستة ....
٤- أشهر الخطاطين ....
الفصل العاشر- مدار الفنون التصويرية
١- تحريف التصوير ....
٢-الرسوم الجدارية ....
٣- الفنون الشعبية ....
٤ - فن الترقين ....
٥- فن الواسطي ....
٦- مرقنات مؤلفات الجزري ....
٧- المنمنمات ....
الفصل الحادي عشر- مدار التلقائية
١- بداية التلقائية ....
٢- خصائص التلقائية ....
٣- الرسم على الزجاج ....
٤- تنوع المنظور ....
٥- رسم الشخوص التمثيلية ....
الفصل الثاني عشر- مدارالإبداع الغربي

١-تطور الإبداع في الغرب ....
٢- انتشار الفن الغربي ....
٣- أزمة الفن الغربي.......................

الصفحة

الفصل الثالث عشر- الاستشراق والمدارس الفنية الكبرى
١- الاستشراق بوصفه إغتراباً واطلاعاً ....
٢- إتجاهات الفن العربي في البلاد العربية ....
٣- البحث عن عالم ألف ليلة وليلة ....
٤- الفن العربي في أبحاث المستشرقين ....
٥- الروائع العربية في المتاحف العالمية ....
الفصل الرابع عشر- مدار التمغرب
١- بداية دروس التمغرب في أوروبا ....
٢ ـ متاحف الفن الغربي ....
٣- بداية الفن الجديد في البلاد العربية ....
٤ ـ الانفتاح نحوالغرب ....
٥ـ بدايات التمغرب ....
٦- الغزوالثقافي الفرنسي ....
الفصل الخامس عشر- مدارات الثقافة الفنية
١- المعارض الفنية الأولى ....
٢- المتاحف الفنية الرائدة ....
٣- طلائع الجمعيات الفنية ....
٤- بدايات التدريس الأكاديمي ....
الفصل السادس عشر- مدارات اللوحة العربية
١- اللوحة العربية والعالم ....

الصفحة

٢- مراحل تكون اللوحة ....
٣- جيل الرواد ....

الفصل السابع عشر- مدار مدارس الفن التشكيلي :
١-الواقعية ....
٢- التمرد على الأكاديمية ....
٣ ـ نحوالاتجاه الانطباعي ....
٤ـ السريالية العربية ....
٥- رواد التجريدية ....
٦ ـ الاتجاهات المحلية والأصيلة ....
٧- رواد الهزلية (الكاريكاتير) ....
الفصل الثامن عشر- مدار البحث عن الهوية
١- بين الهوية والتبعية ....
٢- توضيح فلسفة التراث ....
٣- الحداثة والعالمية ....
٤- الروحانية والمادية ....
٥- المعاصرة والتبعية ....
الفصل التاسع عشر - مدارات الأصالة والحداثة
١ ـ الهوية الوافدة ....
٢- عصر الحداثة ....
الصفحة
٣- نسبية الحداثة ....
٤ ـ الحداثة العربية ومسألة العالمية ....
الفصل العشرون- مدارات تأصيل الفن
١- إتجاهات التأصيل ....
٢- المواقف الابداعية المتحررة ....
٣- العودة إلى فن المنمنمات ....
٤-المواضيع الشعبية ....
٥- الحرف العربي يدعم الحداثة والأصالة ....

الفصل الحادي والعشرون- بعد الحداثة والعودة إلى الفن التلقائي
١- الأصالة والتلقائية ....
٢- اتجاهات التلقائية المعاصرة ....
٣- التلقائية عند الصغار ....
الفصل الثاني والعشرون- الفن الحديث والتراث
١- التقاليد التراثية ....
٢ - مسألة التحريم ....
٣- أصول الفن العربي ....
٤- الفن الحديث و تأصيل الإبداع ....
الفصل الثالث والعشرون- البحث عن الهوية
١- الهوية في الفن..........................
٢- تقييم الفن الحديث ....

الصفحة

٣- نحونظرية فنية عربية ....
٤- فن واحد ذوفلسفة جمالية متميزة..............
٥- البحث عن الجمال المحض ....

الفصل الر ابع والعشرون - مستقبل الصورة
١- أزمة الموضوع ....
٢- جمالية الصورة الهاربة من المؤلف ....
٣- الصورة بوصفها لغة عالمية ....
٤- العرض بواسطة الميديا ....
الفصل الخامس والعشرون - مدارات العمارة التراثية
١- العمارة عبر التاريخ ....
٢- فن العمارة وعوامل الهوية ....

٣- عوامل التبعية ....
٤- التحرر من التبعية المعمارية ....
٥- فن العمارة في ما بعد الحداثة................
٦- العمارة الداخلية ....
٧ ـ فنون الخشب ....
ملحق الصور................................
المراجع...............................

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب البحث في مفهوم الإبداع وفي مراحل تكوينه عربياً ودولياً. مع التمييز بين الإبداع الصناعي الذي تجلى بالحرف اليدوية ، والإبداع التشكيلي المتعدد الأساليب بحسب إتجاهات المبدعين ، مما يشمل الإبداع الزخرفي والخطي ثم الإبداع المعماري. موضحاً أهمية المرحلة التلقائية في تكوين جمالية الصورة. وصولاً إلى بدايات تكون الثقافة الفنية التي خضعت للتبعية التمغربية وقد سبقها الاستشراق الفني ومؤثراته التعليمية.

وتوقف الكتاب باهتمام عند بحث تأصيل الابداع وضرورة الإسهام في تصحيح مسار الحداثة.

هكذا يسعى الكتاب إلى تأسيس مفهوم فلسفي لآلية الإبداع الفني ، بمنظور محلي ، معتمداً على شهادات فكرية من أبرز أعلام الفلسفة الجمالية الحديثة .

عفيف البهنسي

باحث موسوعي في مجال الفن والعمارة والزخرفة والخط، بوصفها أطياف إبداع يخضع لمفهوم جمالي موحد بفعل الثقافة الواحدية المؤسسة لذاتية الفن وفلسفته.

لقد دعم المؤلف أبحاثه النظرية بتطبيقات عملية مارسها أوأشرف عليها في نطاق المسؤليات الإدارية والفنية والتعليمية التي تولاها خلال ستة عقود في سوريا وخارجها ، متعاوناً بخبراته مع الجامعات والمنظمات الدولية والإسلامية والعربية. ومازال مشاركاً معها بكفاءته وإنجازاته ومؤلفاته ، في تحديث وتأصيل الإبداع العربي بجميع أشكاله.

ويعدّ كتابه الجديد الذي نقدمه للقراء باعتزاز تحت عنوان « مدارات الإبداع « فصلاً من فصول مشروعه في بناء فلسفة الجمالية العربية ، إستكمالاً لفصول سابقة صدرت عنه في كتب مستقلة عن الحداثة ، والأصالة ، والهوية الثقافية.



هذا الكتاب

يتناول البحث في مفهوم الإبداع وفي مراحل تكوينه عربياً ودولياً. مع التمييز بين الإبداع الصناعي الذي تجلى بالحرف اليدوية، والإبداع التشكيلي المتعدد الأساليب بحسب إتجاهات الرواد العرب المبدعين، مما يشمل الإبداع الزخرفي والخطي ثم الإبداع المعماري. موضحاً أهمية المرحلة التلقائية في تكوين جمالية الصورة. وصولاً إلى بدايات تكون الثقافة الفنية التي خضعت لتأثير التيارات الفنية والحداثة العالمية، رجوعاً إلى الأصالة في محاولات جادة، سبقها الاستشراق الفني ومؤثراته التعليمية .

هكذا يسعى الكتاب إلى تأسيس مفهوم فلسفي لآلية الإبداع الفني في البلاد العربية خلال القرن العشرين، بمنظور محلي، معتمداً على شهادات فكرية من أبرز أعلام الفلسفة الجمالية الحديثة ، وعلى أهم المراجع النقدية . .



www.syrbook.gov.sy

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٠

سعر النسخة ٢٩٠ ل.س أو ما يعادلها